A JAHRGANG 1961 · HEFT 2

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln-Nippes.

INHALT HEFT 2:

Aufsätze

	Seite
Theaterland Österreich. Von Heinz Kindermann (Wien)	101
Offizielle organisatorische Einrichtungen. Von Franz Stoß (Wien)	106
Die Wiener Staatsoper 1945—1960. Von Erwin Mittag (Wien)	112
Das Burgtheater auf neuen Wegen. Von Oskar Maurus Fontana (Wien)	121
Die dreistufige Entwicklung des Josefstädter Theaters. Von Otto Basil (Wien)	131

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

III / 8g. 144.-
Heft 36.-

WIEDERAUFSTIEG DES ÖSTERREICHISCHEN THEATERS 1945–1960

Anläßlich des in Wien tagenden ITI-Kongresses 1961 versucht das vorliegende Heft den Wiederaufstieg des österreichischen Theaters seit 1945 in seinen bewegenden Kräften und Resultaten in allen Schwierigkeiten und ihrer Meisterung zu zeigen.

Die Redaktion

THEATERLAND ÖSTERREICH

Von Heinz Kindermann (Wien)

Von einem der bedeutendsten Burgtheater-Direktoren, von Heinrich Laube, stammt das bezeichnende Wort: „Die Schauspielkunst ist Mittelpunkt des Wiener Lebens, des Wieners Stolz und Sehnsucht und Vergnügen. Für die Schauspielkunst ist Österreich das Land der Märchen. Wäre das Theater noch nicht erfunden, die Österreicher erfänden es." Laube hat diese Sätze längst vor seiner Berufung an die Spitze des Burgtheaters niedergeschrieben. Sie stimmten vorher und nachher. Und sie gelten nicht nur vom Zeitalter Laubes, vom 19. Jahrhundert, sondern sie gelten vom Spätmittelalter ebenso wie von der Renaissancezeit, erst recht vom Barock und vom Rokoko, sie gelten von der Goethezeit bis zum heutigen Tag.

Theater galt und gilt in Österreich niemals nur als Belustigung — sei es des Hofes oder des Volkes —; vielmehr gehört hier das Theater zu den wesentlichsten Ausdrucksformen des kulturellen Lebens, zu den fundamentalen Möglichkeiten künstlerischen Selbsterkennens. Es mag an der Wesensart der Österreicher liegen, an ihrer sehr beweglichen, leicht anpassungsfähigen Art, das Leben zu meistern und sich selbst zu inszenieren, daß sie sich der Kunstform des Theaters näher wissen als viele andere Völker, auch näher als viele andere Angehörige des deutschen Sprachgebietes. Eben das wollte ja Laube mit seinem Ausspruch bekunden. Das brennende Interesse am Theater geht in ganz Österreich durch alle Schichten der Bevölkerung. Es handelt sich auch keineswegs nur um ein rein städtisches Phänomen. Bis zum heutigen Tag erstehen wieder und wieder inmitten bäuerlicher Siedlungen neue theatralische Institutionen. Genauso aber haben auch die Arbeiter heute in vielerlei Formen teil am theatralischen Leben. Und seit Jahrhunderten tritt neben das Berufstheater in Österreich auch immer wieder das Laientheater als ein kulturell eminent wichtiger Faktor. Und überall

waltet ein angeborener künstlerischer Sinn, auch in den Laientheatern. Die musikalische Grundbegabung der Wiener wie der österreichisch-alpenländischen Bevölkerung trägt und beschwingt selbst das Sprechtheater in seinen verschiedenartigsten Darbietungsformen. Und die bildende Kunst ist an allen Schichtungen des österreichischen Theaters eng mitbeteiligt, von den einfachen folkloristischen Hilfen im alpenländischen Volksschauspiel bis zu den höchsten Formen des Berufstheaters.

Es ist gewiß kein Zufall, daß der erste uns namentlich bekannte Spielleiter des Wiener Theaters, Meister Rollinger, der jahrzehntelang die Passionsspiele zu St. Stephan leitete, ein ganz hervorragender Bildschnitzer war. Die zweiundvierzig Passionsreliefs im alten Chorgestühl des Stephansdomes, die leider im letzten Weltkrieg vernichtet wurden, gestaltete er unmittelbar aus dem überwältigenden theatralischen Ereignis, das er selbst unter Mitwirkung von hunderten seiner spielbegeisterten Mitbürger Jahr für Jahr rund um den Stephansdom zur Ehre Gottes inszenierte. In spätgotischer Realistik sehen wir sie alle deutlich vor uns, die damaligen Darsteller der biblischen Gestalten in ihrem Mienenspiel, ihren Gebärden, ihrem Kostüm und mit ihren Requisiten, ihren Dekorationen. Eine ganze Stadt lebt in diesem unmittelbar zu uns sprechenden Dokument einer großen theatralischen Tradition; denn Rollingers großartiges Unterfangen vom Ende des 15. Jahrhunderts war ja sicher das Endglied einer schon lange vorher in vielen Vorformen begonnenen Entwicklungsreihe.

Wenn wir aber im 16. Jahrhundert beobachten, wie im Wiener Schottenkloster lateinisches und deutsches Schultheater in vielerlei Varianten emporblüht und wie an der Universität Konrad Celtis, der Erzhumanist, mit seinen Studenten Plautus und Terenz spielt, zugleich aber mit einigen anderen Gelehrten in eigenen Renaissancedramen vor Kaiser Maximilian auftritt, dann spüren wir schon, daß hier — und zur selben Zeit genauso an anderen Stellen Österreichs — das theatralische Ausdrucksvermögen wächst zugleich mit der inneren Nötigung, sich in dieser Kunstform auszusprechen und im Darstellen eine Art von Selbstkonfrontation herbeizuführen.

Höchste Entfaltung findet dieses Bemühen freilich im österreichischen Barocktheater, weil das Grundwesen des Österreichertums viele barocke Züge an sich trägt, so daß es da schon Barockes gab längst vor dem eigentlichen Barockzeitalter; und so daß da Barockes seit dem 17. Jahrhundert weiterlebt durch alle aufklärerischen und klassizistischen oder romantischen Bewegungen des 18. und 19. Jahrhunderts bis zum heutigen Tag. Das Einzigartige des spezifisch österreichischen Barocktheaters liegt darin, daß es neben einem höfischen Barocktheater, wie es in den Himmel, Erde und Hölle umfassenden Großrauminszenierungen Burnacinis in der höfischen Oper Wiens verwirklicht wurde, auch das ebenso intensive und prunkreiche religiöse Barocktheater der Jesuiten in Wien und anderen Kulturzentren Österreichs, aber auch der Benediktiner und Piaristen in Salzburg, Kremsmünster und vielen anderen Klöstern und Erziehungsstätten, und daneben auch ein zu höchsten Leistungen befähigtes Volksbarocktheater gab. Ja, gerade in seiner Weiterentwicklung von Stranitzkys Hanswurst

bis zu Raimund und Nestroy schenkte dieses theatralische Wiener Volksbarock dem ganzen europäischen Theater von der schauspielerischen Leistung ausgegangene Schöpfungen, die bis heute lebendig blieben.

Ebendort aber ist der Kreuzungspunkt, von dem aus Österreich auch der Oper unseres ganzen Kontinents Unvergängliches darbot. Um wieviel ärmer wäre die Welt ohne den Genius Mozart! Und war davor nicht Wien das Sprungbrett ebenso Metastasios wie das Glucks gewesen? Hatten nicht die Galli-Bibienas von Wien aus ihren Weg über den ganzen Kontinent genommen? Hatte nicht gerade hier Noverre zum Eigensten seiner neuen Ballett-Formen gefunden? Und blühte nicht hier erst das Letzte in der leidenschaftlichen Impulsivität des „Fidelio"-Schöpfers auf? Die theatralische Gastlandschaft Österreichs erweist auch an vielen aus anderen Bereichen hergekommenen Geistern ihre lösende und beflügelnde Kraft.

Seit aber Kaiser Josef II. das Burgtheater zum Nationaltheater erhob, trug es, von den Künstlern ebenso gestützt wie vom Publikum, die Aufgabe, Vorbildtheater des ganzen deutschen Sprachgebietes zu sein und so etwa der Paradigmatik der Comédie Française die Waage zu halten, wie einen heiligen Gral vor sich her. Was Goethe in Weimar als Ziel vor Augen schwebte: einen Welttheaterspielplan aufzufächern, um Brücken zu schlagen zwischen den Völkern, dieses dort noch nicht erreichte Ziel vermochte Josef Schreyvogel, der Begründer des Burgtheater-Weltruhms, als erster zu meistern. Und das war symptomatisch für die weltoffene Haltung der Kaiserstadt Wien, die ja die Metropole eines Vielvölkerreiches war. Verwirklicht hat Schreyvogel dieses Ziel aber mit Hilfe eines Meisterensembles, in dem es gleichwohl keine Stars gab, weil schon seit der Begründung des Nationaltheaters hier der Ensemblegedanke zu den Grundlagen der eigentlichen Größe und Leistungsfähigkeit gehörte.

Von der Ära Laubes bis zur heutigen Ära Häussermann im Burgtheater und von der Ära Dingelstedt bis zur Ära Karajan in der Oper, führt ein ereignisreicher Schicksalsbogen des „hohen" Wiener Theaters: erfüllt von Triumphen und Rückschlägen, aber immer beseelt von dem Willen, das Theater zur volkformenden Kraft werden zu lassen; immer bewogen vom Streben nach einer über das Artistische weit hinausragenden Leistung der Künstler, der Schauspieler und der Regisseure, der Bühnenbildner und der Musiker. Daß Reinhardt aus Österreich kam, ist sicherlich ebenso bezeichnend in diesem Jahrhundertringen wie die Wirkung Rollers, Strnads, Pirchans, Holzmeisters, Kokoschkas in das Ganze des europäischen Theaters vom Mutterboden Österreichs aus. Und nahm nicht die moderne Form des Festspiels, von Reinhardt und Hermann Bahr, von Hofmannsthal und Richard Strauss erstmalig konzipiert, von Salzburg ihren Ausgang?

Was Wunder, daß in Österreich, das auch eine Reihe überaus leistungsfähiger Landes- und Stadttheater in den Bundesländern besitzt, der Schauspieler und der Opernsänger, der Regisseur und der Dirigent zu den begeistert Gefeierten gehört. Daß das Burgtheater jenen Schauspielern, die seinem Ensemble vierzig oder fünfzig Jahre angehören, an einem festlichen Tag auf der Bühne, in An-

wesenheit des ganzen Ensembles, aber auch des Stammpublikums und der Regierung, einen goldenen Thron errichtet, spricht für dieses Theaterland Österreich eine ebenso beredte Sprache wie die Tatsache, daß jeder Burgschauspieler auf seinem letzten Weg noch einmal rund um das geliebte Haus am Ring getragen wird.

Was sich da im Großen abspielt, ist aber auch in all den anderen Abstufungen des Wiener und österreichischen Theaters zu beobachten, vom Josefstädter Theater, in dem einst Raimund seine ersten theatralischen Gehversuche absolvierte, in dem Josef Jarno den Wienern zuerst Strindberg nahebrachte, in dem Reinhardt seine turbulenten Inszenierungen des „Sommernachtstraum" und des „Dieners zweier Herren" hinzauberte, bis zum Volkstheater, das eben nun seinen Bogen von einem Zyklus „Kompromißloses Theater" bis zu Vorstellungen in den Randbezirken der Stadt vor erst für das Theater zu gewinnenden Schichten spannt. Und wie bezeichnend für die durch alle Schichten führende brennende Theaterbegeisterung, daß es in Wien schon zur kaiserlichen Zeit neben der Hofoper auch eine ganz vorzügliche, heute noch blühende Volksoper gab! Daß diese Volksoper heute außerdem noch die Aufgabe übernahm, für eine Renaissance der — einst vom Theater an der Wien emporgetragenen — klassischen Wiener Operette zu sorgen, zeigt sicherlich den großen künstlerischen Ernst, mit dem hier auch das scheinbar so Schwerelose angefaßt wird.

Die neue Form der Kellerbühnen aber sorgt nicht nur für die Möglichkeit zum Experiment, sondern auch für die Erprobung des Bühnennachwuchses. Erziehungsstätten wie das Reinhardt-Seminar für die Schauspielerausbildung, das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität für die Ausbildung von Dramaturgen, Regisseuren und Theaterkritikern, die Opernklasse der Musikakademie in Wien, das Wiener Konservatorium und das Salzburger Mozarteum genießen Weltruf, so daß die hier Ausgebildeten keineswegs nur in Östereich Anwert finden.

Die Mäzene der theatralischen Leistung haben im Laufe der Jahrhunderte gewechselt. An die Stelle der höfischen Kreise ist indessen das Volk selbst getreten. Es opfert in Österreich prozentuell wesentlich mehr als alle übrigen Länder Europas für sein Theaterleben. Hiebei werden auch die Autoren miteinbezogen; denn der österreichische Staat gewährt begabten jüngeren Dramatikern Preise und Stipendien. Der Staat gewährt aber auch den Theaterdirektoren, die den Mut zu Uraufführungen österreichischer Autoren aufbringen oder die es unternehmen, seit zwanzig Jahren nicht mehr aufgeführte Werke in würdigen Inszenierungen neu herauszubringen, besondere Preise. Und ein im Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität fungierendes „Kollegium Wiener Dramaturgie", dem die Direktoren der Wiener Sprechtheater sowie Wiener Kritiker und Regisseure angehören, bemüht sich um eine Koordinierung der Wiener Spielpläne sowie um neue Impulse für den Wiener Gesamtspielplan im Sinn der seit Schreyvogel und Laube hier beheimateten Ideen eines Wiener Welttheaters.

Fügen wir hinzu, daß in den österreichischen Bundesländern nicht nur die

schon erwähnten, auf ansehnlicher Höhe arbeitenden Landes- und Stadttheater ihre Wirksamkeit entfalten, sondern daß hier auch heute noch das religiöse Laienspiel großen Formats ebenso lebendig ist wie einst in den Zeiten der Bozener Bürgerspiele, dann zeigt sich auch von diesen Seiten her, daß das Theaterland Österreich kein museales, sondern ein höchst reales und lebendiges Faktum ist.

Nichts aber ist tröstlicher für die Zukunft dieses Theaterlandes Österreich als die Tatsache, daß die Jugend Österreichs an diesem Theaterleben intensivsten Anteil nimmt. Allein das „Theater der Jugend" in Wien führt Jahr für Jahr Hunderttausende junger Menschen in wertvolle Theateraufführungen, in eigene und in die der besten Wiener Theater, Oper und Volksoper miteingeschlossen. Die Aktivität der Studenten- und Schulbühnen aber ist in allen Teilen Österreichs gerade jetzt wieder in steilem Aufstieg begriffen. Dies sind Aspekte, die auch für morgen vom Theaterland Österreich Gutes erwarten lassen — für die eigene Heimat, aber auch für das europäische Kräftespiel, das uns nottut, um den Zusammenhalt unseres Kontinents zu bewahren und um so vom Theater her zum gegenseitigen Verstehen der Völker beizutragen.

OFFIZIELLE ORGANISATORISCHE EINRICHTUNGEN

Fachverbände — Interessenvertretungen — Wiener Dramaturgie

Von Franz S t o ß (Wien)

Als im Jahre 1945 die Reichstheaterkammer aufgelöst wurde, ging man — wie auf so vielen Gebieten des öffentlichen Lebens — auch im Theatersektor daran, die für eine gedeihliche Entwicklung des Bühnenlebens im wiedererstandenen Österreich notwendigen organisatorischen Grundlagen ganz neu aufzubauen.

Es galt also, vor allem einmal das Verhältnis zwischen Theaterdirektoren und Bühnenkünstlern oder — allgemeiner ausgedrückt — zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern neu zu regeln, es auf eine den wieder anerkannten demokratischen Grundsätzen gemäße Basis zu stellen. So wurde 1945 zunächst auf der Unternehmerseite der „Österreichische Theaterdirektorenverband" ins Leben gerufen, dem die Theaterdirektoren aller österreichischen Länder und Städte angehörten. Im Laufe der Zeit aber zeigten sich innerhalb dieser Organisation doch recht unterschiedliche Aspekte und Interessen seitens der verschiedenen hier zusammengefaßten Theatertypen, sei es in Hinblick auf ihre wirtschaftlichen Möglichkeiten, sei es auf Grund der gegebenen künstlerischen Struktur. Die wirtschaftlich stärkste Position nahmen naturgemäß die Bundestheater ein, jene Theater also, die zur Gänze von der öffentlichen Hand betrieben werden, während die auf sich allein gestellten Privattheater, die nach der anfänglichen kulturellen Konjunktur in der ersten Nachkriegszeit mit der zunehmenden Erzeugung und Anlieferung von Konsumgütern, für die in jeder Familie ein ungeheurer Nachholbedarf bestand, bald einer schweren Krise entgegengingen. Dazwischen standen die Theater in den Bundesländern, die jeweils von Stadt und Land gemeinsam geführt werden, so daß in diesem Falle als Arbeitgeber nicht der Theaterdirektor, sondern Landesregierung und Stadtverwaltung figurieren.

Es ist nun klar, daß jene mit öffentlichen Geldern betriebenen Theater bei Lohnverhandlungen den Arbeitnehmern in höherem Maße entgegenkommen konnten als die Unternehmer bei den Privattheatern, so wie es sich andererseits die Privattheaterdirektoren, aber auch die Bundestheaterverwaltung eher leisten konnten, etwaigen Forderungen, selbst unter Androhung gewerkschaftlicher Kampfmaßnahmen, nicht nachzugeben, da sie ja nicht wie bei den oben angeführten Landestheatern auf ihre Stellung als politische Mandatare Rücksicht zu nehmen hatten. Der daraus resultierende gemeinsame Standpunkt der Bundes-

theater und Wiener Privattheater hatte indes auch noch seine künstlerische Entsprechung: während es sich bei den Landestheatern um sogenannte Drei-Sparten-Theater handelt, denen zumeist die abwechselnde Pflege von Schauspiel, Oper und Operette obliegt, sind die Bühnen der Bundestheater und Privattheater, ihrer Lage in der Großstadt entsprechend, auf jeweils eine Sparte der darstellenden Kunst spezialisiert.

Alle diese Gründe zusammen führten nun im Jahre 1951 zu einer Trennung; seit dieser Zeit gibt es den „Theatererhalterverband österreichischer Bundesländer und Städte" und den „Wiener Theaterdirektorenverband".

Der „Theatererhalterverband österreichischer Bundesländer und Städte" vereinigt alle Theater in den Bundesländern mit Ausnahme des Landestheaters Vorarlberg und des Stadttheaters St. Pölten. Im „Wiener Theaterdirektorenverband" sind die Bundestheaterverwaltung als Vertretung der Bundestheater und die Direktoren der Wiener Privattheater zusammengeschlossen.

Die Städte Bregenz (als Sitz des Landestheaters Vorarlberg) und St. Pölten sind deshalb nicht in den Theatererhalterverband einbezogen, weil ihre Theater nicht auf Kosten der öffentlichen Hand, sondern in Form von Pachtdirektionen betrieben werden, die zwar von der Niederösterreichischen bzw. der Vorarlberger Landesregierung eine gewisse Unterstützung erhalten, aber doch auf eigene Rechnung und selbstverantwortlich wirtschaften müssen. Wären diese beiden Direktionen nun im Theatererhalterverband vertreten, so würde das für sie laut Kollektivvertrag auch die Verpflichtung bedeuten, ganzjährige Verträge zu schließen, was den Betrieb, der — lokalbedingt — für eine ganzjährige Spielzeit nicht geeignet ist, schwerstens gefährden könnte. Beide Verbände — der Theatererhalterverband und der Wiener Theaterdirektorenverband — besitzen nämlich die Kollektivvertragsfähigkeit: das heißt, sie sind imstande, mit den Arbeitnehmerverbänden, von denen gleich die Rede sein wird, rechtsgültige Vereinbarungen zu treffen.

Zuvor aber noch ein Wort über die vom Gesetz vorgeschriebene ständische Vertretung, die allerdings nur für die Privattheater gilt. Diese sind nämlich durch Gesetz zwangsweise verpflichtet, der Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft als gewerbliche Unternehmungen anzugehören. Die Kammer weist eine horizontale und eine vertikale Gliederung auf: einerseits zerfällt die Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft in einzelne Landeskammern für die jeweiligen Bundesländer und andererseits gibt es innerhalb der Bundeskammer beziehungsweise der einzelnen Landeskammern eine Aufteilung in verschiedene Sektionen. Die Privattheater gehören der Sektion Fremdenverkehr an, innerhalb der sowohl auf Bundesebene als auch auf Landesebene einerseits der „Fachverband der Privattheater und verwandten Unternehmungen" und andererseits die „Fachgruppe der Privattheater und verwandten Unternehmungen" aufscheinen. Zwischen den beiden Verbänden besteht eine Personalunion: der Präsident des Wiener Theaterdirektorenverbandes ist zugleich Vorsteher der Fachgruppe wie auch des Fachverbandes der Privattheater und verwandten Unternehmungen. In diesem Gremium werden ausschließlich finanzielle und gesamtwirtschaftliche Fragen, die

auch die Privattheater betreffen, behandelt, während der Wiener Theaterdirektorenverband sich in erster Linie mit organisatorischen und allgemeinen Theaterfragen befaßt. Im Theatererhalterverband und Wiener Theaterdirektorenverband sind nur Theater vereinigt, wohingegen in der Fachgruppe und dem Fachverband Privattheater und „verwandte Unternehmungen", wie schon der Titel andeutet, mit einbezogen sind: Zirkusse, Kabaretts, Varietés, aber auch alle Schaustellerbetriebe wie Karussels, Schießbuden, Geisterbahnen usw. Direktoren der Kabaretts, Varietés und Nachtlokale sind daneben auch noch in einer privaten Interessenvereinigung zusammengefaßt, die sich „Österreichischer Direktorenverband aller Artisten und Bühnenkünstler beschäftigenden und Musik darbietenden Unternehmungen" nennt.

Auf der Arbeitnehmerseite wählte man 1945 eine durchaus andere Gliederung, als sie in dem 1938 zerschlagenen „Ring österreichischer Bühnenkünstler" gegeben war, der nur in einem losen Kontakt mit dem großen Österreichischen Gewerkschaftsbund gestanden hatte. Denn jetzt wurde die „Gewerkschaft Kunst und freie Berufe" geschaffen, die als eine der vielen Gewerkschaften des Österreichischen Gewerkschaftsbundes gleichberechtigt neben ihren Schwestergewerkschaften besteht und ihrerseits in verschiedene Sektionen aufgegliedert ist. In unserem Zusammenhang sind hier von Interesse:

1. Die „Sektion Bühnenangehörige". Ihr gehören an: bestellte und stellvertretende künstlerische Leiter, Regisseure, Ballettmeister, Bühnenbildner, Dramaturgen, Schauspieler, Sänger, Chormitglieder, Ballettmitglieder, Inspizienten, Souffleure, Regieassistenten sowie alle Angestellten im Kanzleibetrieb der Theater, zu welchen Theatersekretäre, Rendanten, Kassiere, Buchhalter, Bibliothekare, Telefonisten und sonstige Kanzleiangestellte zählen.
2. Die „Sektion Musiker", welche die Kapellmeister, Korrepetitoren und Theaterorchestermusiker umfaßt.
3. Die „Sektion Technisches Bühnenpersonal". Hierher gehören alle Arbeiter und Arbeiterinnen in den Theaterbetrieben sowie jenes technische Personal, das dem Angestelltengesetz untersteht.

Die Neuregelung, daß nunmehr die „Gewerkschaft Kunst und freie Berufe" eine Unterabteilung des Österreichischen Gewerkschaftsbundes darstellt, ergibt zweierlei Aspekte. Einesteils partizipieren die Bühnenangehörigen nun an der Größe, Bedeutung und Machtfülle des Österreichischen Gewerkschaftsbundes, der für ihre Bestrebungen einen wesentlich stärkeren Rückhalt bildet, als das etwa bei einer unabhängigen, für sich alleinstehenden Berufsvertretung der Fall sein könnte, andererseits aber ist es klar, daß ein so großer und daher zwangsläufig auch schwerfälliger Apparat, wie ihn der Österreichische Gewerkschaftsbund nun einmal darstellt, nicht in jedem einzelnen gerade bei Theaterangehörigen oft so individuellen Fall sofort nach Wunsch klaglos funktionieren kann. Immerhin darf gesagt werden, daß die getroffene Neuregelung im ganzen, und vor allem von der sozialen Seite her betrachtet, durchaus eine Stärkung der Position der Theaterangehörigen bedeutet.

Abschließend sei in diesem Zusammenhang noch auf zwei Einrichtungen verwiesen, die zwischen den Arbeitgeber- und Arbeitnehmerorganisationen bestehen und von ihnen gemeinsam betrieben und verwaltet werden: Das Schiedsgericht und die Bühnenprüfungen.

Die zwischen den beiden Organisationen abgeschlossenen Kollektivverträge sehen also vor, daß „alle aus diesem Kollektivvertrag, sowie aus allen abgeschlossenen Bühnendienstverträgen und sonstigen Engagement- und Gastspielverhältnissen jeder Art entstehenden Streitigkeiten unter Ausschluß des ordentlichen Rechtsweges ausschließlich durch ein Schiedsgericht, das zur Entscheidung dieser Streitigkeiten errichtet wird", entschieden werden. Dieses Schiedsgericht besteht aus einem Vorsitzenden und je zwei Beisitzern seitens der Gewerkschaft und der Direktorenverbände, wobei der Vorsitzende zwar die Befähigung zur Ausübung des Richteramtes besitzen muß, aber nicht mehr in richterlichem Dienst stehen darf. Die Entscheidung wird durch absolute Stimmenmehrheit herbeigeführt, bei Stimmengleichheit entscheidet der Vorsitzende. Gegen Schiedssprüche ist eine Berufung an das Oberschiedsgericht binnen vier Wochen ab Zustellung des Schiedsspruches nur dann zulässig, wenn der Streitwert den in § 49 Jur.-Norm festgelegten Betrag übersteigt oder wenn das Schiedsgericht wegen der grundsätzlichen Bedeutung der Entscheidung eine solche Berufung ausdrücklich für zulässig erklärt. Die Zusammensetzung und Arbeitsweise des Oberschiedsgerichts ist die gleiche wie beim Schiedsgericht. Auf das Verfahren vor den Schiedsgerichten finden die Bestimmungen der österreichischen Zivilprozeßordnung sowie die Bestimmungen der Geschäftsordnung der Schiedsgerichte Anwendung.

Die Abhaltung und Durchführung der Bühnenprüfungen, über deren Notwendigkeit zur Sicherung und Förderung nur des überdurchschnittlich begabten Nachwuchses heute wohl kein Zweifel mehr besteht, wurde, nach dem auch hier seit 1938 eingetretenen Interregnum, 1945 von der österreichischen Bühnengewerkschaft und den Direktorenverbänden wieder aufgenommen und seither auf Grund verschiedener Erfahrungen neu geregelt. So wurde etwa die Lehrzeit in einzelnen Sparten erhöht, eine „Eignungsprüfung" vor Beginn des Studiums als eine Art Berufsberatung und zwischen dieser und der „Reifeprüfung" die Institution der „Kontrollprüfungen" eingeschoben, die über den Fortschritt, die Persönlichkeitsausbildung der angehenden Bühnenkünstler informieren sollen. Die Prüfungen nun werden von einer paritätischen Prüfungskommission durchgeführt, die aus einem Vorsitzenden und vier Beisitzern besteht. Die Mitglieder dieser Prüfungskommission werden von der Gewerkschaft und dem Theatererhalterverband, bzw. dem Direktorenverband bestellt. Den Vorsitz bei den Prüfungen führt abwechselnd der Vertreter der Gewerkschaft und der Vertreter der Arbeitgeberverbände. Die Beschlüsse der Kommission werden mit Stimmenmehrheit gefaßt, bei Stimmengleichheit gilt der Kandidat als abgelehnt.

Handelt es sich bei den bisher besprochenen offiziellen Einrichtungen des österreichischen Theaterwesens doch hauptsächlich um wirtschaftlich-rechtliche

und organisatorische Institutionen, so sei zuletzt noch auf ein verhältnismäßig junges Gremium hingewiesen, das sich ausschließlich mit künstlerischen Problemen, in erster Linie der Theaterhauptstadt Wien, befaßt, das Kollegium „Wiener Dramaturgie". Einer Anregung des jetzigen Burgtheaterdirektors und damaligen Mitdirektors des Theaters in der Josefstadt, Prof. Ernst Häussermann folgend, der bei einer kritischen Analyse der Theatersituation Anfang des Jahres 1957 zu dem Ergebnis gekommen war, die Theaterstadt Wien gleiche einem „Patienten", dessen Krankheitssymptome „fieberhafte Spielplangestaltung, krampfartige, dem Ensemblegedanken widersprechende Starengagements und blutleere Theaterabende" seien, dem am besten durch die Bildung eines „Dramaturgischen Konsiliums" begegnet werden könne, kam es mit Unterstützung des Unterrichtsministeriums im April des gleichen Jahres zur Gründung des Kollegiums „Wiener Dramaturgie", das seinen Sitz im Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien, das gleichzeitig als Generalsekretariat fungiert, gefunden hat. Dieses Kollegium setzt sich zusammen aus den Direktoren der drei großen Wiener Sprechbühnen — also des Burgtheaters, des Theaters in der Josefstadt und des Volkstheaters —, dem Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts als ständigem Generalsekretär, bzw. seiner Stellvertreterin als stellvertretendem Generalsekretär und noch mindestens drei von jedem der genannten Theater zu entsendenden Fachleuten auf dem Gebiet der Dramaturgie, der Regie und der Theaterkritik. Hinzu kommen noch ein Vertrauensmann der kleinen Wiener Sprechbühnen — also vor allem der sogenannten „Kellertheater" — und seit dem Vorjahr auch der neuernannte Intendant der Wiener Festwochen.

Die Hauptaufgabe des Kollegiums „Wiener Dramaturgie" ist es, auf die Spielpläne der Wiener Bühnen in beratender Form anregend und koordinierend einzuwirken, was allein schon durch die Tatsache weitgehend vorbereitet ist, daß in diesem Rahmen allmonatlich die Hauptverantwortlichen und Bestimmenden innerhalb des Wiener Theaterlebens zusammenkommen, um hier ihre Probleme durchzusprechen und aufeinander abzustimmen. Um bei den Planungen, die, zunächst durchaus auf weitere Sicht angelegt, doch schon zu manchem verheißungsvollen Auftakt und einer allgemeinen Konsolidierung der vormals etwas hektischen Wiener Theatersituation geführt haben, auch auf Impulse aus dem Ausland nicht verzichten zu müssen, wurden zu den Mitgliedern des Kollegiums auch noch in fünfzehn europäischen Ländern und den USA hervorragende Theaterfachleute zu korrespondierenden Mitgliedern ernannt.

Mit dieser Kontaktaufnahme zu ausländischen Bestrebungen und Erscheinungen auf dem Theatersektor in einem gewissen Zusammenhang stehend, zum andern aber auch als Forum für eine erste informative Begegnung mit neuen, noch unerprobten dramatischen Erzeugnissen des In- und Auslands, wurde auf Anregung der „Wiener Dramaturgie" auch eine Einrichtung geschaffen, die für das Wiener Theaterleben ein völliges Novum darstellte: die „Literarischen Veranstaltungen" im Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus an Samstag-Nachmittagen, bei denen abwechselnd österreichische und Autoren eines bestimmten anderen Kulturstaates in der Form zu Worte kommen, daß aus ihren

Werken einige Szenen halb gelesen, halb gespielt werden, wozu noch eine Übersicht über das ganze Drama gegeben wird. Diese Lesungen, die in einigen Fällen bei Publikum und Presse ein so großes Interesse gefunden haben, daß in ihrem Gefolge die Annahme des Werks für den Normalspielplan — meist eben des Kleinen Theaters der Josefstadt im Konzerthaus — sinnvoll erschien, stehen nicht selten auch gleichsam unter der Patronanz des betreffenden Heimatlandes des Dramatikers, dessen Kulturattaché — ähnlich wie sonst einer der zuständigen Fachexperten — dann die Einführung in die Arbeit seiner Landsleute, aber auch in die allgemeine Theatersituation des Landes als Boden für das spezielle Opus übernimmt. So hat diese, in ihrem Gedanken der Förderung nicht nur eigener, sondern auch fremder zeitgenössischer Dramatik, vielleicht sehr österreichische Einrichtung ihre hohe Funktion als kultureller Brückenschläger zwischen den Nationen schon oft und mit großem Erfolg erfüllen können. — Als weitere Aufgabengebiete der „Wiener Dramaturgie" sei auch noch auf ihre beratende Mitwirkung bei der Erstellung des Generalthemas der Wiener Festwochen und seiner möglichen Aufgliederung innerhalb der verschiedenen Bühnen, sowie der Vorbereitung gewisser Zyklen, meist im Zusammenhang mit einem bezüglichen Gedenkjahr, hingewiesen.

Wenn es sich hierbei auch nicht um eine offizielle Organisation im Sinne der bisher behandelten Gremien handelt, so sei zuletzt doch auch noch auf eine sehr spezielle österreichische Einrichtung aufmerksam gemacht, die die Kunstsektion des Bundesministeriums für Unterricht, Abteilung Theater, betrifft, nämlich die Theaterdirektorenpreise, bzw. neuerdings Prämien, die seit 1951 vergeben werden. Und zwar einmal für die Uraufführung des Werkes eines österreichischen Dramatikers und zum anderen für die Wiederbelebung bedeutender Stücke österreichischer Autoren, die mindestens 25 Jahre nicht mehr auf dem Spielplan einer inländischen Bühne standen.

Überblickt man den hier skizzierten Bogen offizieller Einrichtungen des österreichischen Theaterwesens, so darf man wohl von einem reich gegliederten, vielfach abgestuften und in seiner Gesamtheit wie in den Einzeldisziplinen wohldurchdachten Apparat sprechen. Daß sich die nach anfänglichen Verschiebungen nun reibungslos aufeinander eingespielten verschiedenen Zweige des großen Komplexes Theaterorganisationen auch weiterhin so gut bewähren mögen wie bisher, ist der Wunsch und die Hoffnung aller am österreichischen Theaterleben Interessierten.

DIE WIENER STAATSOPER 1945—1960

Von Erwin Mittag (Wien)

Ein Rückblick auf die Geschichte der Wiener Staatsoper in den jüngst verflossenen eineinhalb Dezennien wäre unvollständig, wenn er bloß statistischen Gesichtspunkten Rechnung tragen würde. Denn in keinem Abschnitt der nun mehr als dreihundert Jahre währenden Ära Wiener Opernkunst manifestierten sich die emotionellen Kräfte, welche dieser Kunstgattung innewohnen, so überzeugend wie in dieser Epoche. Schopenhauers Ansicht, derzufolge die Oper kein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, sondern des etwas barbarischen Begriffes von der Erhöhung des ästhetischen Genusses darstellt, wurde durch den ans Märchenhafte grenzenden Energieaufwand widerlegt, welchen Wien an den Tag legte, um nach den verheerendsten aller Kriege seine Sehnsucht nach schmerzlich entbehrten Stunden „reinen Kunstgenusses" in die Tat umzusetzen. Die Raschlebigkeit unserer vornehmlich als technisch-zivilisatorisch verschrienen Zeit läßt uns das Jahr 1945 weiter zurückliegend empfinden als es tatsächlich der Fall ist. Auch die es wissend miterlebt haben, erinnern sich kaum mehr aller Einzelheiten an Hindernissen und Entbehrungen, die sich damals der Normalisierung des täglichen Lebens entgegenstellten. In diesen Zeitläufen des Hungers, der Geldlosigkeit, der Unsicherheit, des Fehlens öffentlicher und privater Transportmittel, der demolierten Wohnungen und vielfach unpassierbaren Straßenzüge begann man Opern zu spielen. Die subtilste, raffinierteste aller Künste meldete gleichzeitig und gleichberechtigt mit den Forderungen nach primitivster Bedarfdeckung ihren Anspruch auf Lebensberechtigung an. Dieses Phänomen wurde verschiedentlich kommentiert: Idealisten sahen in ihm die Bestätigung der These, derzufolge der Mensch nicht vom Brot allein (das damals sehr rar war) lebe. Lokalpatrioten waren stolz auf die traditionelle überdurchschnittliche Musikliebe ihrer Mitbürger, die endlich wieder „das Spektakel, um das man sie so lange betrog", vorgesetzt bekamen. Psychologen erklärten diese Flucht in das Irreale einer Welt des schönen Scheins als Ausdruck der Sehnsucht nach Ablenkung von den tragischen Folgen eines totalen Niederbruches. Aber allen diesen Deutungen ist eines gemeinsam: sie spiegeln unwiderleglich die Vitalität der so oft totgesagten Kunstgattung Oper. Im Sinn solcher Betrachtungsweise kommt dem Impetus, mit welchem Wiens Opernleben wiedererstand, weit über das Lokale hinaus prinzipielle Bedeutung zu.

Unmittelbar nach der Besetzung Wiens, im April 1945, sprach der Oberbefehlshaber der russischen Besatzungsarmee den Wunsch nach sofortigem Wieder-

aufbau des Musiklebens aus. Dieser in kategorischem Befehlston erlassene Auftrag wurde an einen Künstler gerichtet, dessen Namen verdient in goldenen Lettern in den Annalen der Hauptstadt Österreichs verzeichnet zu werden: Alfred Jerger. Die Aufgabe schien zunächst unerfüllbar. Denn abgesehen von allen materiellen Nöten war ja von einer künstlerischen Kontinuität des Theaterbetriebes seit dessen Lahmlegung im Jahre 1944 keine Rede mehr. Es ging also nicht darum, lose gewordene Fäden zu straffen, sondern aus dem Nichts etwas Neues zu schaffen. Man vergegenwärtige sich — um nur einige Momentaufnahmen aus der unermeßlichen Anzahl vernichteter Werte zu zeigen — daß nahezu alle Requisiten, der gesamte Fundus, die überwiegende Anzahl an Dekorationen und hundertsechzigtausend Kostüme zu Rauch und Asche geworden waren. Nun ging Alfred Jerger, der, vom damaligen Bürgermeister zum Opernleiter bestellt, seine Funktionen ehrenamtlich erfüllte, mit dem Fanatismus echten Künstlertums ans Werk. Es würde Seiten füllen, wollte man alle Stadien einer unvorstellbar schwierigen Vorbereitung im Detail schildern. Sie reichen von wesentlichen — der Zusammenstellung eines Ensembles, der Beschaffung von Kostümen und Kulissen — bis zu scheinbar unwesentlichen, aber für das Zustandekommen von Opernaufführungen unabdingbaren Einzelheiten. Das Unmögliche gelang. Am 1. Mai erklang, von Joseph Kripps geleitet, in der Volksoper in Währing als erste Opernvorstellung im wiedererstandenen Österreich Mozarts „Hochzeit des Figaro".

Es würde, so lohnend es wäre, zu weit vom Grundthema dieses kursorischen Rückblickes wegleiten, wollte man die zahlreichen sonderbaren Begleitumstände, die anekdotischen Umrahmungen dieses wiedereinsetzenden Theaterbetriebes eingehend beschreiben. Eine derartig unmittelbare Nachbarschaft zwischen Krieg und Frieden, wie sie im Wien von 1945 herrschte, stellt wohl in der Kulturgeschichte der Neuzeit ein Unikum dar. Da gab es zum Beispiel einen musikbegeisterten Soldaten der Sowjetarmee, der seinen Enthusiasmus nach einer blendend gesungenen Arie durch Abfeuern eines Gewehrschusses bekundete. Man vergegenwärtige sich, welche Panik ein analoges Geschehen heute auslösen würde. Damals ging man rasch nach überstandenem Schrecken zur Tagesordnung — das heißt zur Fortsetzung der Vorstellung — über. Das Wort Tagesordnung ist insofern wörtlich aufzufassen, als Vorstellungsbeginn und Vorstellungsende sich nach den damals erlassenen Zirkulationsbeschränkungen, die jegliches Ausgehen nach Einbruch der Dunkelheit untersagten, zu ungewohnt frühen Tageszeiten abspielten.

Die erste Neuerweckung des Opernspielplans galt Puccinis „Bohème" (15. Mai). Ihr folgte Lortzings „Waffenschmied" (17. Mai). Am 5. Juni kam Johann Strauß mit seiner Operette „Wiener Blut" zu Wort. „Der Barbier von Sevilla", „Madame Butterfly", „Die verkaufte Braut", „Tosca" erklangen ebenfalls im Verlauf dieses Schicksalssommers, der auch schon einen Ballettabend auf die Bretter stellte. Hier sei der selbstlosen aufopfernden Tätigkeit Joseph Kripps gedacht, der mit dem ihm eigenen Feuereifer einen großen Teil der obgenannten Vorstellungen dirigierte. Die verantwortungsvolle Aufgabe der musikalischen

Leitung teilten mit ihm die Dirigenten Anton Paulik und Wilhelm Loibner. Für persönlichen Mut, Gewissenhaftigkeit und tiefe innere Verbundenheit mit dem Institut zeugte der Umstand, daß viele prominente Sänger die Stadt des Schreckens in diesen bewegten Tagen nicht verließen, zum anderen Teil ihre Rückkunft ermöglichten. Dem Dirigententrio standen damals — das Verzeichnis erhebt nicht Anspruch auf Vollständigkeit — die Schwestern Konetzni, Gertrude Grob-Prandl, Irmgard Seefried, Sena Jurinac, Elisabeth Höngen, Elena Nicolaidi, Emmy Loose und an männlichen Spitzenkräften die Herren Dermota, Jerger, Schöffler, Kunz, Krenn, Gallos, Madin, Muzarelli zur Verfügung.

Das Haus, in dem die Vita nova des Wiener Opernspielens begann, war die Volksoper in Währing. Es war in den Stürmen der Kämpfe relativ intakt geblieben. Somit ergab sich deren Wahl als „Ersatzlokalität" als selbstverständliche Konsequenz des in Trümmern liegenden Staatsoperngebäudes. Die Volksoper ist in dem geschmacksunsicheren Zeitstil des ausgehenden 19. Jahrhunderts gebaut. Sie enträt jener wundervollen Aura, die das Prachtgebäude am Opernring in so hohem Maße besaß. Aber derartigen Erwägungen Raum zu geben, wäre angesichts der Situation völlig abwegig gewesen. Ästhetische Reflexionen durften nicht den Blick für das Wesentliche verschleiern. Und das Wesentliche bestand darin, daß ein Märchen Wirklichkeit wurde, daß Wien wieder seiner traditionellen Opernpassion frönen konnte. Das musikalische Herz der Stadt begann neuerdings zu schlagen.

In diesen Tagen des Ungemachs gab es einen Glücksfall von entscheidender Wichtigkeit: Wiens traditionsreiches philharmonisches Orchester hatte sich als Gesamtkörperschaft nahezu intakt erhalten und war dem drohenden Gespenst der Auflösung — sie stand in den letzten Kriegsjahren immer wieder zur Debatte — gleicherweise entronnen wie der physischen Gefährdung durch den Bombenhagel. Sohin war die Gewißheit gegeben, daß im Verlauf der vielen Improvisationen, welche der neu einsetzende Theaterbetrieb notgedrungen mit sich bringen mußte, ein festes Fundament, und zwar eins von Niveau vorhanden war. Anfänglich musizierte also die Staatsoper in zwei „Notquartieren", der Volksoper und dem Redoutensaal. Aber schon von Anfang an tauchte der Gedanke auf, eine musikgeschichtlich berühmte Stätte zu aktivieren: das Theater an der Wien. Dieses Haus, in welchem vor einem Parterre von Offizieren der napoleonischen Armee dereinst Beethovens „Fidelio" erstmalig erklang, in welchem noch zu Mozarts Lebenszeit die Zauberflöte in Serienaufführungen die Wiener entzückte, in welchem späterhin die klassische Operette Johann Strauß' und Millöckers und manche Schöpfungen Lehárs und Leo Falls das Licht der Welt erblickten, wurde nun für die kommenden zehn Jahre zum Heim der Staatsoper. Gewiß, es war eine Notlösung, die man aber, als sie gefunden wurde, nicht als solche empfand. Denn dieser Theatersaal hatte Atmosphäre. Er war ein Stück steingewordene Wiener Kulturgeschichte. Und erst später, da die Staatsoper wieder in ihrer alten, in neuen Glanz getauchten Pracht installiert ist, wurde man sich so recht bewußt, welche Gefahren diese Dekade des Interims in sich barg. Denn über den labilen Bauzustand des Theaters war man sich nicht klar oder wollte man sich nicht

klar sein. In Zukunft wird das anders werden. Denn das Theater an der Wien, welches nun gründlich repariert wird, ist dazu ausersehen, in den alljährlich stattfindenden Wiener Festwochen eine bedeutende Mission zu erfüllen. Diesen Bau vor der Zertrümmerung durch die Spitzhacke bewahrt zu haben, dankt man dem Kunstfanatismus und der Energie Egon Hilberts, dessen Name auf das rühmlichste mit der Wiederaufrichtung des Wiener Opernspielens verknüpft ist.

Am 1. Jänner 1946 wurde Hilbert zum Leiter der Bundestheater ernannt, deren Geschicke er bis Herbst 1955 leitete. In der Wahl des Theaters an der Wien zum Sitz der Staatsoper wußte er sich einig mit Franz Salmhofer, dem ersten Staatsoperndirektor in der Hauptstadt des wiedererstandenen Österreich. Dieser populäre vitale Musikant, der als Komponist und langjähriger musikalischer Betreuer des Burgtheaters zu einer angesehenen Persönlichkeit des Musiklebens wurde, versammelte am 15. Juni 1945 in dem intakt gebliebenen Foyer der gebombten Wiener Oper alle in Wien befindlichen Mitglieder des Ensembles, um in einer denkwürdigen Ansprache Idee und Durchführung seiner Restaurationsbestrebungen zu verkünden. Am 1. August 1945 verfügte Theodor Körner, Wiens Bürgermeister, die Stillegung des Opernhauses der Stadt Wien als Staatsopernbühne und enthob Alfred Jerger mit Dankesbezeigungen seiner ehrenamtlich erfüllten Funktionen. Die Kompetenztrennung zwischen Staats- und Volksoper beginnt sich abzuzeichnen. Auch das Ballett feierte dank der unvergeßlichen, vor kurzem verstorbenen Chefchoreographin Erika Hanka im Theater an der Wien wieder Auferstehung. „Titus Feuerfuchs" und „Coppelia" waren die ersten Tanzschöpfungen, die im Oktober 1946 vorgeführt wurden. Das gleiche Jahr brachte eine weitere ansehnliche Bereicherung des Repertoires. „Tristan und Isolde", „Die Walküre", „Madame Butterfly", „Pique Dame", „Der Rosenkavalier", „Don Giovanni", „Die Entführung aus dem Serail", „Peleas und Melisande" und „Aida". Salmhofers „Werbekleid" sieht den Komponisten am Dirigentenpult. Es setzten bereits einzelne Stargastspiele ein. Giuseppe Tadei von der Mailänder Skala entfesselt als Rigoletto Jubelstürme; desgleichen die „Carmen" der Australierin Lorna Sidney. In Zeiten der Hungersnot wurde Wien, die von vier Armeen besetzte Stadt, zum Schauplatz blühender Theaterkultur und künstlerischer Darbietungen, die, auch an absoluten Maßstäben gemessen, hochwertiges Niveau aufwiesen. So paradox es klingen mag: niemals in der Folgezeit stand den beiden Opernbühnen Wiens ein dermaßen komplettes Ensemble erstrangiger Sänger zur Verfügung wie in diesen Notzeiten. Diese bemerkenswerte Erscheinung wurde auch durch Umstände äußerer Art gefördert. Reise- und Paßschwierigkeiten erschwerten das späterhin so sehr in Schwung gelangende Gastieren von Sängern. Die deutschen Städte, in weit stärkerem Maße verheert als Wien, hatten damals so gut wie kein Musikleben, und die völlig derouten Währungsverhältnisse im Nachbarreich ließen ein Engagement in Wien noch relativ vorteilhaft erscheinen. Egon Hilbert zog alle diese Möglichkeiten ins Kalkül. Seine organisatorischen Talente im Verein mit einem untrüglichen Sinn für die Erfordernisse eines anregenden, nie in Leerlauf mündenden Spielplanes führten zu einer Komplettie-

rung des Repertoires, welches bis Herbst 1955, dem Ende der Ära Hilbert, eine zahlmäßig wie qualitativ feste Grundlage für die weiteren Arbeiten seiner Nachfolger bildeten. So war es den Wienern vergönnt, in den Jahren 1947 bis 1950 Wieder die „Traviata", Richard Strauss' „Ariadne", Wagners „Fliegender Holländer", Janacecs „Jenufa" und Puccinis „Turandot" mit dem prächtigen Künstlertrio Maria Cebotari, Helge Roswaenge und Irmgard Seefried zu lauschen. Meister Pfitzner zu Ehren wurde „Palestrina" mit Julius Patzak in der Titelrolle neu einstudiert. Richard Strauss war weiters durch seine „Daphne" und das Ballett „Josefslegende" im Spielplan vertreten. Auch zeitgenössische Komponisten kamen zu Wort: Gottfried von Einems „Dantons Tod", die Novität des Salzburger Festspielsommers 1947 erklang auch in Wien. Eine denkwürdige Aufführung erlebte ferner Honeggers „Johanna am Scheiterhaufen". Clemens Krauß, der dem Wiener Musikleben vom ersten Tag seiner Wiedererrichtung zur Verfügung stand, leitete diese Vorstellung mit der an ihm gewohnten Meisterschaft. Dieser Künstler schien berufen, wie schon anderthalb Dezennien vorher an die Spitze der Wiener Staatsoper zu treten, eine Reihe nicht ganz durchsichtiger beklagenswerter Umstände brachte in letzter Minute dieses Projekt zum Scheitern, so daß Clemens Krauß, einer der Lieblingsjünger Richard Strauss', seine künstlerische Tätigkeit in stärkerem Maße ins Ausland verlegte. Im Mai 1954 verschied dieser große Künstler unerwartet in Mexiko City.

An der Spitze der Volksoper stand in den Jahren 1946 bis 1955 Dr. Hermann Juch, eine gleicherweise musisch begabte wie energiegeladene Führerpersönlichkeit. Seine künstlerische Planung strebte nach einem originellen und stets interessanten Repertoire. Die Bühne der Volksoper wurde in dieser Epoche noch vielfach von Staatsopernsängern bespielt. Dennoch ist dieses Institut nicht als Filiale — wie etwa das Akademietheater im Verhältnis zum Burgtheater —, sondern als dritte staatliche Bühne zu betrachten. In ihren Wirkungskreis fiel die Pflege der romantischen Oper („Der Freischütz"), der Spieloper („Fra Diavolo" mit dem trefflichen Per Grunden in der Titelrolle) und Nicolais „Die lustigen Weiber" mit der unvergessenen Maria Cebotari. Anläßlich Franz Schmidts zehnten Todestages geht dessen Oper „Notre Dame" neu in Szene. Ein bleibendes Verdienst der Ära Juch ist die Wiederbelebung der Wiener Operette. Sowohl der der klassischen Epoche von Johann Strauß und Millöcker wie der der zweiten „silbernen" Blüte Lehárs. Die Aufführungen des „Zigeunerbaron", des „Bettelstudenten" und der „Lustigen Witwe" sind Musterbeispiele einer Transferierung volkstümlicher Werke in höhere Sphären, ohne ihrem Lokalkolorit, ihrer spezifischen Note Abbruch zu tun.

So wurde die Volksoper nach dem Wort eines getreuen Chronisten zu einem Bayreuth des Dreivierteltaktes. Gleichzeitig vergaß man aber nicht der zeitgenössischen Produktion Carl Orffs, der mit seinen Bühnenwerken „Die Kluge", „Der Mond", „Die Bernauerin" zu Wort kam und ebensowenig Hindemiths die Atmosphäre der Inflationsjahre spiegelnde Parodie „Neues vom Tage". Diesem bunten Vielerlei an Programmbildung blieb das Haus auch nach dem Amtsantritt Franz Salmhofers als Direktor (Sommer 1955) treu. Daß es gelegentlich Doppel-

gleisigkeiten mit dem Opernspielplan gab, wie etwa im Jahr 1960 die Neuinszenierungen von „Zauberflöte" und „Traviata", sei bloß am Rande vermerkt. Alles in allem besehen hat jedoch die Volksoper in zunehmendem Maße verstanden, sich als kulturell durchaus eigenständiges Institut zu erhalten. Sie verfügt auch über ein expertes Ballettensemble, welches unter der kundigen Leitung von Dia Luca bereits ansehnliche Erfolge aufzuweisen hat.

Mit zunehmender Stabilisierung der Verhältnisse trat auch eine Erhöhung der Ansprüche auf. Freude und Interesse am Theater wurden differenzierter, verästelter. Was vor wenigen Jahren noch als Wunder und Erfüllung empfunden wurde, nämlich Standardwerke der Musikliteratur in schönen Aufführungen miterleben zu dürfen, erschien nun nicht mehr das einzig anzustrebende Ziel. Psychologische Motive spielten hiebei eine größere Rolle als reale Erwägungen. Ein neues Weltgefühl, das so viel an Überkommenem, scheinbar unverrückbar Feststehendem einer Rivision unterzog, brachte auch eine geänderte Stellungnahme vor allem seitens der Jugend gegenüber dem Phänomen der Kunstgattung Oper mit sich. Einfach dort anzuknüpfen, wo man aufgehört hat, entspräche nicht dem Zeitgeist. In der völlig veränderten sozialen Struktur des Nachkriegsösterreichs — so lauteten oft vorgebrachte Argumente — hatte die Oper andere Funktionen zu erfüllen als bisher. Die Berechtigung oder Nichtberechtigung solcher Einwände sei hier nicht zur Diskussion gestellt. Ihr Vorhandensein reichte jedenfalls hin, um Reformen zu fordern, die allerdings nicht immer konkrete Formulierungen annahmen, aber die Tendenz nach grundlegendem Wechsel im Repertoire und im Stil der Aufführungen unmißverständlich und oft recht militant zum Ausdruck brachten. Nicht zuletzt beriefen sich die Anhänger der Reformen auf die Tatsache, daß Wien lange Jahre hindurch von allem zeitgenössischem Schaffen hermetisch abgeschlossen war. Nun, da die Wortverbindung von „entarteter Kunst" zu einem Vokabel der Vergangenheit geworden war, galt es viel nachzuholen. Neben diesem Dilemma ästhetischer Natur tauchte ein wichtiges Problem der Praxis auf, das auf einen vereinfachten Nenner gebracht, die Frage aufwarf: Soll die Wiener Staatsoper künftig am Prinzip der Repertoireoper festhalten, oder sich dem der Stagione zuwenden? Die Wiedereröffnung des altehrwürdigen Opernhauses 1955 drängte hier zur Entscheidung. Doktor Karl Böhm, der als Direktor die neue Ära am Opernring einleitete, sagte in seiner Antrittsrede wörtlich: Große Opernkunst, wie wir sie in Wien gewohnt sind, läßt sich nur mit einem ständigen Ensemble von Künstlern, die in Geist und Charakter aufeinander abgestimmt sind, erreichen. Das Ensemble muß für den Spielplan vorhanden sein und nicht umgekehrt. Diese These war jedoch nicht so leicht in die Tat umzusetzen. Denn im Jahr der Wiedereröffnung der Oper war Europa wesentlich konsolidierter als zehn Jahre vorher. Flugzeugverbindungen und Schlafwagenzüge funktionierten tadellos, ja besser als in der Vorkriegszeit und eröffneten dem Künstler Möglichkeiten für den Abschluß kurz- oder langfristiger Gastspielverträge. Lockende Angebote aus dem nahen und fernen goldenen Westen erwiesen sich naturgemäß als Hindernisse einer Ensemblebildung von jener Seßhaftigkeit, die früher den Normalzustand darstellte.

Einen Markstein in der Geschichte der Wiener Staatsoper bildeten die Eröffnungsfeierlichkeiten, die anläßlich der Wiedereröffnung des neuen Hauses im November 1955 stattfanden. Man müßte den skizzenhaften Charakter dieses Rückblickes um Folien erweitern, wollte man aller jener gedenken, die an dem Gelingen dieser Renaissance im wahrsten Sinne des Wortes helfend mitgewirkt haben. Im Grund genommen war es ganz Österreich. Mit Recht sprach der allzufrüh aus dem Leben gerissene Intendant der Bundestheater Ernst Marboe von einer zweiten Geburt der Staatsoper Wien und nennt das Ereignis ein Blatt in der großen Legende von Österreich. In der Tat war es eine Manifestation gesamteuropäischer geistiger Gemeinsamkeit, ein Nationalfest, zu dem auch zahlreiche Gäste aus dem Ausland herbeiströmten. Sieben Opern gelangten im Verlauf des einen Monat währenden Opernfestes zur Aufführung. Den Auftakt bildete „Fidelio" unter Karl Böhm mit Martha Mödl in der Titelpartie. Einen Beweis seiner umfassenden Richard Strauss-Liebe und -Kenntnis erbrachte der dirigierende Direktor durch eine faszinierende Aufführung der „Frau ohne Schatten", in welcher das erlesene Sängertrio Elisabeth Höngen, Christl Goltz, Leonie Rysanek brillierte. „Don Giovanni" mit George London, Sena Jurinac, Lisa della Casa, Irmgard Seefried zeigte das berühmte Wiener Mozartensemble auf stolzer Höhe. Eine hinreißende „Rosenkavalier"-Vorstellung, von vielen als der Höhepunkt dieses Eröffnungszyklusses bezeichnet, dankte man Hans Knappertsbuschs souveräner Leitung und der Gesangs- und Darstellungskunst der Damen Reining, Güden, Jurinac. In Alban Bergs „Wozzek" trat Walter Berry erstmalig in einer führenden Partie vor das Publikum, dessen Herzen er im Sturm eroberte. All diesen Meisterwerken ist eines gemeinsam: ihre enge Beziehung zum Wiener Musikboden. Der Genius loci hat an ihnen gleichsam mitkomponiert. Ohne lokalpatriotische Überheblichkeit darf mit berechtigtem Stolz konstatiert werden, daß es wohl keinen zweiten Platz auf Erden gibt, den man rühmen darf, die Wiege derartiger Schöpfungen von Weltgeltung zu sein. Daß nicht alle diese Eröffnungsvorstellungen den Stempel der Vollendung trugen, daß in der Folgezeit manches geändert und verbessert wurde, darf nicht übersehen lassen, daß sie insgesamt in Konzept und Linie über jene Noblesse des Stils verfügten, der den Ruhm Wiens als Opernstadt begründete. Diese Qualitäten schimmerten auch an den weniger geglückten Abenden — einer szenisch problematischen Aida unter Rafael Kubelik und den „Meistersingern", die der Chefdirigent der Chikagoer Philharmonie Fritz Reiner dirigierte — durch. Auch das Ballett bestand seine Feuerprobe im neuen Haus durch Aufführungen von „Giselle" und einer Novität Boris Blachers „Der Mohr von Venedig".

Die freudige festliche Stimmung, welche die Eröffnung des neuen Hauses mit sich brachte, wich jedoch bald einer der Unruhe und des Unbehagens, die einer Reihe von Imponderabilien entsprang und über kurz oder lang zu einer Krise führen mußte. Sie trat denn auch pünktlich ein. Eine mißglückte „Tannhäuser"-Aufführung entfesselte Mißfallskundgebungen und Strafpredigten der Kritik. Die wahren Ursachen dieses „Negativismus" lagen jedoch tiefer und waren vor allem in den häufigen Reisen prominenter Mitglieder des Ensembles zu suchen.

Daß es sich hiebei um eine zeitbedingte Erscheinung handelte, von welcher auch andere große Operninstitute wie etwa die Scala oder die Metropolitan Opera betroffen waren, wurde nicht weiter ins Kalkül gezogen. Als Direktor Böhm nach einer — im übrigen ihm kontraktlich zugestandenen Absenz — am Dirigentenpult der „Elektra" erschien, gab es Pfiffe und Johlen. Die latente Krise trat in ein akutes Stadium, welches schließlich zur Demission Böhms führte. Als dessen Nachfolger kam wohl in erster Linie Herbert von Karajan in Betracht, dessen Aufstieg zu den Höhen des Weltruhms sich in den letzten Jahren in rapidem Tempo vollzog. Berlin, London, Mailand wetteiferten miteinander, den entscheidenden Anteil, den Karajan am Musikleben dieser Städte innehatte, noch weiter auszudehnen. Nun reklamierte Wien diesen Künstler für die verantwortungsvolle Stellung des Operndirektors. Ein überaus erfolgreiches Gesamtgastspiel der Mailänder Scala unter Karajans Stabführung mit Maria Menenghini Callas in Donizettis „Lucia" ließ den Wunsch nach einer Direktion Karajan geradezu brennend werden. Seine Ernennung zum künstlerischen Leiter der Staatsoper erfolgte denn auch am 1. September 1956. Am 1. Jänner 1957 übernimmt er nach teilweiser Neuregelung seiner bisherigen Verpflichtungen die Leitung des Instituts. Als Chef der deutschen Saison an der Mailänder Scala faßte er als ersten Entschluß, einen wechselseitigen Austausch an Aufführungen der beiden Opernhäuser ins Leben zu rufen. Dessenungeachtet soll für Wien der Typ des Repertoiretheaters aufrechterhalten bleiben, wenn auch in einer nicht wie bisher ausschließlich geübten Art und Weise.

So hat sich im Laufe der jüngst vergangenen vier Jahre ein Zwischentyp an Programmgestaltung herausgebildet, der eine Synthese aus den beiden Spielarten Repertoiretheater und Stagione darstellt. Daß diese Kombination Beifall findet, bestätigen nicht zuletzt die Kassenrapporte der täglich ausverkauften Säle. Am Pult erschien der neue Direktor erstmals als Dirigent der „Walküre". Kurz darauf leitete er „Othello" mit Mario del Monaco und Leonie Rysanek in den Hauptpartien. In der Folgezeit wird nach und nach die gesamte Tetralogie von Karajan dirigiert und inszeniert, von Emil Preetorius ausgestattet, neu herausgebracht. Gastspieldirigenten vom Range Mitropoulos', Cluytens', Böhms stehen für kürzere oder längere Zeiträume der Staatsoper zur Verfügung. International angesehene Bühnenbildner wie Wakhewitsch oder Daydee zeigen ihr Können nun auch in Wien. Breiterer Spielraum als bisher wird der zeitgenössischen Produktion eingeräumt. Strawinskys „Oedipus Rex" mit Cocteau als Sprecher sieht Karajan am Dirigentenpult. Böhm dirigiert Hindemiths „Mathis der Maler", Werner Egks „Revisor" gefällt in einer stilvollen Aufführung im Redoutensaal. Ein ausgezeichnetes Mozartensemble steht im Dienst klassischer Tradition. Und einer Tradition jüngeren Datums entspricht die sorgsame Pflege des nahezu gesamten Oeuvres von Richard Strauss. Als eine begrüßenswerte Neuerung der Ära Karajan ist auch die Einführung von Gesamtgastspielen auswärtiger Bühnen zu werten, wie die des Kölner Ensembles („Parsifal" und „Jenufa"), der Berliner Städtischen Oper (Schönberg: „Moses und Aaron") und des Brüsseler Balletts des 20. Jahrhunderts.

Der Zeitspanne, welcher dieser kursorische Rückblick gilt, kommt in der jahrhundertlangen Geschichte des Opernspiels in Wien besondere Bedeutung zu. Musik und Musikausübung sind heute nicht mehr wie einst im großen Vielvölkerstaat bloß Reservate einer Gruppe Kunstliebender, sondern Ausdrucksformen eines zum Staatsgedanken erhobenen Strebens, durch hochwertige Kulturtaten die Unifizierung Europas, dieses dringende Anliegen unserer Generation, zu fördern. Wien und Musik sind im Ausland schon vielfach zu identischen Begriffen geworden. Über bloß theatergeschichtliche Aspekte hinaus hat unsere Staatsoper eine Mission zu erfüllen, die in Statuten, Verträgen und Paragraphen nicht ausdrückbar, auch den nicht unmittelbar musisch Interessierten nicht gleichgültig lassen kann.

DAS BURGTHEATER AUF NEUEN WEGEN

Von Oskar Maurus Fontana (Wien)

Das Burgtheater, 1776 von Josef II. als „Nationaltheater nächst der Burg" gegründet, kann nicht isoliert für sich betrachtet oder gar gewertet werden. Vielmehr muß man es im Zusammenhang sehen und verstehen — im Zusammenhang mit dem europäischen Theater sowie im Zusammenhang mit seinem geschichtlichen Werden. Denn Theater hat man in Wien schon vor dem Burgtheater gespielt. Eine der frühesten Aufzeichnungen über Wiener Theateraufführungen berichtet von Spielen im Stephansdom. Dort führten Kleriker und Laien, die des Lateinischen mächtig waren, einmal das ergreifende Legendenspiel vom verlorenen Sohn auf und das andere Mal eine auch der heiteren Episoden nicht entbehrende, im christlichen Sinn umgearbeitete Moralität von Plautus. Das war 1237. Die Erinnerung ist nicht zu weit hergeholt, denn es ist seither nicht viel anders geworden. Im Stephansdom wird freilich nicht mehr gespielt. Die Spielstätten sind andere geworden, man hat sie vervielfacht. Auch die Sprache der Aufführungen ist nicht mehr Lateinisch. Aber die Stücke, die dem Wiener Publikum gefallen und die es besonders im Burgtheater sucht, entsprechen noch immer den zwei Archetypen von 1237. Daran hat weder der Einbruch der Psychoanalyse in die Dramatik noch das Drohen eines atomaren Krieges, wie es Carl Zuckmayer in seinem Schauspiel „Das kalte Licht" zeigt — erstaufgeführt im Burgtheater 1956 — etwas ändern können. Die zwei Archetypen sind geblieben: auf der einen Seite ein erhabenes, feierlicher, von der Erde bis zum Himmel reichendes, halb poetisches, halb pathetisches Drama — auf der anderen Seite die Komödie, schwebend über allen Zuständen und Möglichkeiten der Existenz, irdischen und geträumten, das Menschliche genau kennend, das Sittengesetz nicht vergessend, aber doch lachend und zum Frohsinn und Optimismus sogar im sogenannten Tal der Tränen entschlossen.

Auch als Wien zur europäischen Theaterstadt an sich wurde — im Barock —, erhob und entfaltete sich das Wiener Theaterleben aus diesen zwei Wurzeln. Die eine — das Pathos des erhöhten Lebens, oft mit Musik untermalt, feierlich, die Distanz liebend und sie schaffend, ein Theater über dem Leben — all diese Bestrebungen sammelten und erfüllten sich im Burgtheater. Aber vergessen wir nicht die andere Wurzel: das ungebundene, übermütige, tollende, aller Welt und jedem Ernst ein Schnippchen schlagende Spiel des Hanswurst, früher oft durchaus ein Stegreifspiel, später auch mit Unterlage eines Textes das Improvisierte vortäuschend, aus der Laune geboren, das Wort zuspitzend, aber oft nur dem

Pantomimischen hingegeben und ihm vertrauend. Aus dieser Wurzel nährt sich in Wien, im Österreichischen das Theater aus dem Volk und für das Volk. Geniales Ineinanderspiel dieser beiden Grundelemente des Wiener Theaters ist ja „Die Zauberflöte" und in seiner Nachfolge, aber auch Nachbarschaft „Ariadne auf Naxos".

„Wenn der Einfall nur komisch ist", schrieb Mozart einmal in einem Brief, „wir wollen ihm gern ein bißchen Unnatürlichkeit erlauben." Diese Erkenntnis ist ebenso ein Schlüssel zum Wiener Theater wie das Paradoxon Nestroys: „Der Ernst hat eine feierliche Seite, eine schauerliche Seite, überhaupt sehr viel ernsthafte Seiten, aber ein elektrisches Fleckerl hat er doch immer, und da fahren bei der gehörigen Reibung die Funken der Heiterkeit heraus." Daraus erklärt sich auch das Doppelbodige vieler Wiener Autoren und ihrer Stücke, aber auch das Doppelgesichtige der Wiener Theater und ihrer Schauspieler, so daß oft nur ein leises, listiges Blinzeln genügt, und aus dem Ernst wird Spaß. Aber oft ist nur ein Zusammenziehen der Mundwinkel nötig, um uns mitten im Gelächter auch den tragischen Unterton aller Existenz aufzuschließen.

Für die feierliche, die schauerliche wie überhaupt alle die ernsthaften Seiten des Lebens und der Kunst war und ist das Burgtheater da. Um das elektrische Fleckerl ausfindig zu machen und es gehörig zu reiben, damit die Funken der Heiterkeit herausschlagen, das war und das ist die Funktion der Wiener Volksbühnen, die es auch heute noch, wenn auch in veränderter, zeitgemäßer Form gibt. Was den Ruhm und die Bedeutung Wiens als Theaterstadt ausmacht, ist, daß es ebenso großes Welttheater war und ist wie auch großes Volkstheater. Dem Burgtheater vermag Paris die Comédie française gegenüberzusetzen als eine Traditionsbühne des erhöhten Lebens und des klassischen Stils, aber dem Volksschauspiel, das noch immer in diesem und jenem Darsteller lebt, kann weder Paris noch eine andere der großen Theaterstädte etwas Ebenbürtiges an die Seite setzen.

Aus dieser Situation hat das Burgtheater die Konsequenz gezogen. Wenn es stimmt — und es stimmt —, daß in dieser gleich kraftvollen und gleichwertigen Zweiheit, die sich zur Einheit seines Theaterlebens verschmolzen hat, Wien einzig ist, und wenn es weiter stimmt — und es stimmt —, daß das Volksschauspielerische hier nicht minder klassisch ist als der hohe Stil des Burgtheaters, was blieb diesem dann übrig, als dieses Volksschauspielerische auch in sich aufzunehmen? Und so haben auch die Komödien von Raimund und Nestroy Eingang ins Burgtheater gefunden und kommen zu so vollendeter Darstellung wie Shakespeare und Schiller. Und so haben auch große Volksschauspieler wie Alexander Girardi, wie Hans Moser, wie Paul und Attila Hörbiger, wie Josef Meinrad, dem Werner Krauß den Iffland-Ring zuerkannte, Eingang ins Burgtheater gefunden — und nicht nur das, sie sind in vielen Fällen auch zu neuen Höhen ihrer Kunst emporgesteigert worden.

Es ist die Stärke des Burgtheaters, daß es die Stilkunst und die Volkskunst, daß es das Unwandelbare und das Fließende, das Bleibende und das Gegenwärtige verbinden kann. Eine Schauspielerin wie Hedwig Bleibtreu, die von

einem Bauerntheater kam und von 1893 bis zu ihrem Tod im Jahre 1958 dem Burgtheater angehörte, wie sehr hatte sie, auch wenn sie unvergeßbare Frauen aus der Tiefe und Enge des Volkes spielen konnte, in ihren klassischen Gestalten Marmor und Blut in sich. Als 1955 sich im neuerbauten Haus des Burgtheaters der Vorhang zum ersten Mal öffnete und die Bleibtreu auf der Szene stand und Schillersche Verse von der Weihe der Kunst und der Würde der Schaubühne sprach — da empfand das ganze Haus sie als musisch verklärtes Sinnbild des Burgtheaters, mütterliche Hüterin seiner Flamme. Wie Glockenklang tönte es auf — wie die erzene Glocke der schicksalsbeladenen, die Menschen aufrufenden Tragödie, wie die silberne Glocke des versöhnenden, die Menschen tröstenden Herzens. Wie ein Gegenstück zu ihr zeigt sich im Ensemble des Burgtheaters Otto Treßler, die lustige Person in Vollendung, der wackre Schwabe, der sich nicht fürchtet und immer vorangeht, in Springlebendigkeit — und dabei ist er, der am 13. April dieses Jahres seinen 90. Geburtstag feierte, der Doyen des Hauses.

Die Bleibtreu wie auch Treßler haben beide nicht im alten Haus am Michaelerplatz nächst der Burg gespielt, sondern im Haus am Franzensring. 1888 wurde es nach vierzehnjähriger Bauzeit eröffnet. Es war ein Prunkbau höfischer Pracht, der einen Kostenaufwand von über acht Millionen Goldgulden verursacht hatte. Langsam gewöhnten sich die Wiener an ihn. Als er am letzten Tag des Kampfes um Wien, am 12. April 1945, in Flammen aufging — die Ursachen konnten bis heute nicht geklärt werden —, da schien das Ende des Burgtheaters gekommen. Es war ein großer Entschluß — und er hat das Burgtheater gerettet —, als einen Monat später die österreichische Regierung beschloß, das Burgtheater werde neu aufgebaut werden, das Ensemble solle unbedingt weiterspielen, wenn auch in einem fremden Haus, es solle raschest seine Tätigkeit wieder aufnehmen, denn es dürfe ebenso wie in der Oper keine Unterbrechung im Schaffen des Burgtheaters eintreten. Um diesen Entschluß recht zu würdigen, muß man sich in Erinnerung rufen, daß damals Wien nicht nur besetzt war, sondern daß in der Stadt äußerste Not an allen lebenswichtigen Dingen herrschte. Dennoch sollten die Musen nicht länger schweigen. Und so geschah es, daß drei Wochen nach dem Brand des Prunkbaus am Dr.-Karl-Lueger-Ring, ehemals Franzensring, das Burgtheater seine Tätigkeit wieder aufnahm — auf der Stätte des alten Wiener Stadttheaters, dessen erster Direktor Heinrich Laube nach seinem Weggang vom Burgtheater gewesen war. War „Gyges und sein Ring" die letzte Vorstellung des Burgtheaters vor dem Brand gewesen, so war Grillparzers „Sappho" mit Maria Eis in der Titelrolle die Eröffnungsaufführung des Burgtheaters in dem Bühnenhaus an der Seilerstätte, dem sogenannten „Ronacher". Damit bewies sich die Kontinuität wie schon so oft auch in dieser Zeit der Prüfung und Heimsuchung als das eigentliche Phänomen, als das wesentliche Beispiel, das das Burgtheater zu geben hat. Es setzt konsequent die Linie fort — im Geistigen wie im Schauspielerischen, in der Einzelpersönlichkeit wie im Ensemble. Es geht, was auch geschieht, seinen Weg, den es einmal eingeschlagen hat, weiter, sich selber treu und der Sache. Das schließt nicht aus, daß das

Burgtheater neue Wege geht, wie sie seit 1945 sichtbargeworden sind, nur müssen die neuen Wege mit seiner Wegbestimmung, mit seiner Zielrichtung übereinstimmen. Das Burgtheater geht nicht sprunghaft, bald nach dieser, bald nach jener Seite vor, nicht im Zickzack, sondern konsequent geradlinig, aber es tritt nicht auf der Stelle, sondern es geht weiter — wenn man will, es schreitet weiter, um damit die Art seiner Bewegung auszudrücken, die eine gewisse Gemessenheit, eine gewisse Feierlichkeit in sich einschließt.

Hier liegt der Kernpunkt des Burgtheaters, nur von hier aus ist es zu verstehen, nur von hier aus kann man ihm gerecht werden. Wenn es nicht jeder literarischen oder szenischen Bewegung folgt, wenn ihm ein gewisser Konservativismus anhaftet, so steht dem das Plus der inneren Konsequenz gegenüber, und sie macht sich, auf lange Sicht gesehen, belohnt. Deshalb auch können sich hier Generationen einer Schauspielerfamilie so großartig entfalten wie die Thimigs mit ihrer darstellerischen Kraft vom Lachenden bis zum Ergreifenden: zuerst der Vater Hugo Thimig, und dann seine Kinder Helene, Hermann und Hans Thimig. Deshalb auch waren es drei Höhepunkte der Burgtheaterjahre nach 1945, als Helene Thimig nach ihrer Heimkehr aus der Emigration sich wieder dem Ensemble eingliederte als Christine in O'Neills Tragödie „Trauer muß Elektra tragen" (1946), als Goethesche Iphigenie (1948) und als Irre von Chaillot (1948) in Giraudoux' Werk.

Die Frage ist nur — und diese Frage ist in dieser Zeit seines Neubeginns recht oft gestellt worden —, ob bei aller Anerkennung der Tendenzen einer ständigen Blutauffrischung im Burgtheater, die auch neuen, jungen Kräften Raum und Möglichkeit geben, die Kräfte des Geistigen und des Schauspielerischen nicht doch oft auseinandergingen, statt daß sie sinnvoll koordiniert würden.

Darauf antwortete am besten Grillparzer, einer der schärfsten und unerbittlichsten Kritiker, die das Österreichische, die das Wienerische gefunden hat. Er notierte einmal: „Ich höre täglich Klagen über das Burgtheater. Einesteils berührt mich das nicht viel, denn ich lese, daß man überall in Deutschland über das Theater klagt, so daß es also scheint, das Übel liege nicht in Lokal- oder Personal-Verhältnissen, sondern in der Sache selbst, in allgemeinen Mängeln, die, wie man weiß, sich nicht so leicht wegschaffen lassen. Andererseits bin ich kein Besucher der Theater, lese aber häufig die Theaterzettel, wo ich denn sehe, daß Wien noch immer ein Dutzend vortreffliche und dazu noch mehrere ganz gute Schauspieler besitzt, was man von einem anderen Theater in der Welt nur schwer sagen kann. Was die Wahl der Stücke anbelangt, so wird eben aufgeführt, was man überall aufführt, und daß man das eine oder das andere nicht aufführt, verdient eher Lob als Tadel. Da heutzutage das dramatische Talent in Deutschland so ziemlich eingeschlafen ist, so hätten kaum ein paar Dutzend Dichter und diese nur für einzelne ihrer Werke das Recht, eine Aufführung anzusprechen. Die Klage der Dichter zeigt sich daher noch unbegründeter als die der Journalisten." Soweit Grillparzer. Das sind Worte die auch heute gesagt sein könnten. Jedenfalls haben sie nichts von ihrer Bedeutung verloren.

Doch steht das Burgtheater noch vor einer anderen, ebenso entscheidenden Frage — und auch sie wurde besonders in den Jahren nach 1945 mit ihrer Atomisierung auch der letzten noch verbliebenen Werte und Maßstäbe immer wieder und mit aggressiver Leidenschaftlichkeit gestellt — die Frage: Ist das, was das Burgtheater tut, nicht eine Fiktion, nicht bloß ein schöner Schein? Liegt ihm eine Notwendigkeit inne, eine Wahrheit, ein Sinn?

Die Antwort darauf kann nur die Wirklichkeit des Burgtheaters geben, die Summe seiner Leistungen. Nun, auch die von 1945 bis zum Zeitpunkt dieses Berichtes — Frühling 1961 — getätigte Produktion des Burgtheaters bestätigt, abgesehen von einzelnen zeitweisen Schwankungen, wie sie zum Kreislauf des Lebens gehören, im großen und ganzen die Erfüllung der Aufgaben, die dem Burgtheater gestellt sind. Diese Aufgaben sind: Das Burgtheater gibt — das ist seine künstlerische Verantwortung, seine geistige Verpflichtung — das Unwandelbare inmitten des Wandelbaren, die Sicherheit der Form gegenüber dem Chaos des Amorphen und seine Gestalt erst Suchenden, das Gesetz des Maßes inmitten der Anarchie des Maßstablosen, die Ordnung der Klarheit und des Ziels gegenüber der Wirrung des Unübersichtlichen und der Libertinage. Das will und soll nicht feierliches Pathos bedeuten, sondern es schließt auch den homo ludens mit der Freiheit seiner Phantasie ein. Es ist auch nicht der Restauration entschwundener oder entschwindender Werte gleichzusetzen, sondern es ist Lebendigkeit. Nur daß der Strom des Lebendigen in einem festen Bett und von Ufern umsäumt verläuft — von Ufern, auf denen sich die menschliche Existenz begibt, auf denen wir Heutigen wohnen. Dieser Wille zur Form, diese Behauptung des Unwandelbaren beinhaltet auch nicht Selbstgerechtigkeit und Arroganz, sondern ganz im Gegenteil Zeitkritik und Selbstkritik, es ist Dienst am Werdenden.

Die Möglichkeiten dazu hat jedenfalls das Burgtheater, die inneren wie die äußeren Möglichkeiten. Wie weit sie im Tatsächlichen erfüllt werden, hängt von der Persönlichkeit des jeweiligen Direktors ab, aber auch von der Gunst und Ungunst der jeweiligen Zeitumstände. Betrachten wir bei der Überschau der Möglichkeiten in dem neu erbauten, 1955 eröffneten Haus diese Schicht um Schicht. Da ist einmal die Bühne. Sie ist bereit, im größten und weitesten Ausmaß mitzuspielen. Sie ist eine rund 500 Tonnen wiegende Drehzylinderbühne, sowohl als Versenk- wie auch als Schiebebühne verwendbar. Sie ist vieler Künste und Kunststücke fähig, ebenso die Beleuchtungsanlage, der die modernsten Apparate zur Verfügung stehen. Außerdem erhielt des Burgtheater eine neuzeitliche elektroakustische Anlage, durch die es möglich ist, auch von Schallplatten und Magnetophonbändern die erforderlichen Geräusche in das szenische Geschehen einzublenden. So ist in diesem Hause alles darauf vorbereitet, „den ganzen Kreis der Schöpfung" auszuschreiten.

Auch an Mitteln der öffentlichen Hand fehlt es jetzt nicht, in erfreulichem Gegensatz zur ersten Republik Österreich, wo das Burgtheater in manchen Jahren viel Krämergeist und Engstirnigkeit empfindlich zu spüren bekommen hatte. Die staatliche Subvention für das Burgtheater erreicht jetzt ein solches Maß, daß nicht nur eine entsprechende Gagenregulierung für das Ensemble vor-

genommen werden konnte (an ihr hatte Ulrich Bettac wesentlichen Anteil), sondern daß auch die Konkurrenz mit den DM=Gagen und den Fernseh=Gagen aufgenommen werden konnte. Nur durch diese Großzügigkeit und Elastizität kann die schauspielerische Höhe der Burgtheater=Aufführungen gewahrt werden. Vor dieser Schwierigkeit, Künstlerpersönlichkeiten dem Haus zu gewinnen und das Ensemble in Koordinierung mit den Film=, Gastier=, Radio= und Fernseh=Verpflichtungen zusammenzuhalten und es dabei aufzufrischen und dynamisch zu erhalten — vor dieser Schwierigkeit steht nicht nur das Burgtheater, stehen alle europäischen Theater, die nicht dem Producer=System untergeordnet sind, sondern noch einen festen Status ihr eigen nennen können.

Damit sind wir eine Schicht tiefer ins Burgtheater von heute eingedrungen — in seine schauspielerische Struktur. Gewiß ist das Burgtheater schon seit seiner Gründung ein Schauspielerstaat in sich. Ihn in Einklang zu bringen mit dem künstlerischen Programm des Hauses, ist eine der hauptsächlichsten und schwierigsten Aufgaben des jeweiligen Burgtheaterdirektors. Auch in den Jahren nach 1945 war das oft und oft zu merken. Denn um eine geistige Wechsel=wirkung zwischen Dichtung und Publikum zu erreichen, dazu gehört im Burg=theater unbedingt schauspielerischer Glanz in der Verbindung von großen Persönlichkeiten mit einem lebensvollen Ensemble. Ohne solchen Glanz gibt es kein Burgtheater.

Über den Stand des Schauspielerischen gewinnen wir am besten Klarheit, wenn wir uns vergegenwärtigen, welche Schauspieler, von Gästen abgesehen, den Burgtheater=Aufführungen während der Jahre seit 1945 Profil und Bedeut=samkeit gaben. Zuerst seien die genannt, die nur einige Zeit dem Burgtheater verbunden waren: Maria Becker von 1946 bis 1949, O. W. Fischer von 1946 bis 1952, Paul Hörbiger von 1945 bis 1948, Theo Lingen von 1948 bis 1954, Helene Thimig von 1946 bis 1953, Curd Jürgens von 1941 bis 1953. Von Burgschau=spielerinnen standen während dieser Jahre in erster Reihe Rosa Albach=Retty, Hedwig Bleibtreu, Käthe Dorsch, Annemarie Düringer seit 1949, Maria Eis, Adrienne Geßner seit 1955, Käthe Gold seit 1947, Judith Holzmeister seit 1947, Inge Konradi seit 1951, Maria Kramer, Johanna Matz seit 1950, Susi Nicoletti beurlaubt seit 1959, Liselotte Schreiner, Alma Seidler, Hilde Wagener, Paula Wessely seit 1953, Gusti Wolf seit 1947, Eva Zilcher 1951 bis 1953, wieder seit 1959. Von Burgschauspielern standen während dieser Jahre in erster Reihe Raoul Aslan, Ewald Balser, Fred Hennings (auch als Burgtheater=Chronist her=vorgetreten), Attila Hörbiger seit 1950, Hanns Ernst Jäger seit 1955, beurlaubt seit 1959, Werner Krauß seit 1948 wieder dem Burgtheater zugehörig gewesen, Fred Liewehr, Robert Lindner seit 1953, Ferdinand Maierhofer, Josef Meinrad seit 1947, Heinz Moog, Alfred Neugebauer, Max Paulsen dem Burgtheater seit 1947 wieder zugehörig gewesen, Walter Reyer seit 1955, Heinrich Schweiger neuerlich seit 1960, Albin Skoda seit 1946, Hermann Thimig, Hans Thimig neuerlich seit 1949, Otto Treßler, Alexander Trojan, Oskar Werner von 1941 bis 1949, wieder seit 1959. Der Tod hat in diesen Reihen große und schmerzliche Lücken gerissen. Viele sind noch nicht geschlossen.

An Regisseuren gehörten und gehören dem Burgtheater seit 1945 an: Axel von Ambesser, Raoul Aslan, Ulrich Bettac, Walter Davy, Werner Düggelin, Walter Felsenstein, Josef Gielen, Joseph Glücksmann, Leopold Lindtberg, Ernst Lothar, Lothar Müthel, Max Paulsen, Adolf Rott, Willy Schmidt, Oscar Fritz Schuh, Gustav Rudolf Sellner, Rudolf Steinboeck, Hans Thimig, Berthold Viertel, Herbert Waniek.

An Bühnenbildnern traten in dieser Zeit im Burg- und im Akademietheater hervor: Stefan Hlawa, Fritz Judtmann, Caspar Neher, Gottfried Neumann-Spallart, Otto Niedermoser, Theo Otto, Fritz Wotruba, Jörg Zimmermann.

Doch mögen Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner das Wie der Aufführungen bestimmen und dem Spielplan Leben und Gegenwart einhauchen — und diesem Wie kommt im Burgtheater, wie nicht oft genug betont werden kann, größte Wichtigkeit zu, weil nur dadurch das Publikum gewonnen werden kann —, gemacht wird der Spielplan von den Dramatikern. Mit den Stücken, die gespielt werden, baut sich ein Theater auf. Im Burgtheater ist es nicht anders. Wir orientieren uns am besten über den Spielplan des gegenwärtigen Burgtheaters, wenn wir überschauen, was seit 1945 in seinem großen Haus und in seinem kleinen Haus, dem Akademietheater und bis 1948 auch im Redoutensaal gegeben wurde.

Während der Direktion Raoul Aslan — 1945 bis 1948 — waren folgende Neuaufführungen bemerkenswert. Im Jahre 1945: „Jedermann", „Liliom", „Jaakobs Traum", „Nathan der Weise". Im Akademietheater: „Leuchtfeuer" (Robert Ardrey), „Das Prinzip". Im Redoutensaal: „Ein Glas Wasser", „Don Gil von den grünen Hosen". Im Jahre 1946: „Kabale und Liebe", „Liebelei", „Verstand schafft Leiden", „Kalypso" (Uraufführung, Franz Theodor Csokor), „Das Dorf in Flammen", „Die Jungfrau von Orleans", „Die sechste Frau". Im Akademietheater: „Gespenster", „Unverhofft", „Trauer muß Elektra tragen". Im Redoutensaal: „Der eingebildete Kranke", „Der Diener zweier Herren", „Der Misanthrop", „Über allen Zauber Liebe". Im Jahre 1947: „Die Räuber", „Das heilige Experiment" (Uraufführung, Fritz Hochwälder), „Dantons Tod", „Hamlet", „Der verlorene Sohn" (Uraufführung, Franz Theodor Csokor), „Ein Sommernachtstraum". Im Akademietheater: „Die infernalische Maschine", „Der Kammersänger", „Stella", „Romeo und Jeannette", „Undine", „Nora". Im Redoutensaal: „Madame L'Archiduc", „Der Lügner". Im Jahre 1948: „Faust", 1. Teil. Im Akademietheater: „Der Schatten" (Uraufführung, Jewgenij Schwarz), „Iphigenie auf Tauris".

Die Direktion Erhard Buschbeck, die vom 8. März bis 15. Oktober mit der vorläufigen Leitung betraut war, brachte folgende bemerkenswerte Neuaufführungen: „Münchhausen" (Uraufführung, Walter Hasenclever), „Medea", „Der Turm", „Des Teufels General". Im Akademietheater: „Theophanes" (Uraufführung, Theo Lingen und Franz Gribitz), „Die Irre von Chaillot", „Fährten", „Der Unmensch".

Unter der Direktion Josef Gielen, der sein Amt im Oktober 1948 antrat und es mit Ende der Spielzeit 1954 niederlegte, waren folgende Neuaufführungen charakteristisch. Im Jahre 1948: „Der Himmel voller Geigen" (Rudolf Holzer),

„Egmont". Im Akademietheater: „Verkündigung", „Anna Karenina", „Die Frau deiner Jugend", die die Rückkehr von Werner Krauß brachte. Im Jahre 1949: „Elisabeth von England", „Der öffentliche Ankläger" (Uraufführung, Fritz Hochwälder), „Julius Cäsar", „Der seidene Schuh", „Major Barbara", „Igor Bulitschow und die anderen" (Maxim Gorki), „König Ottokars Glück und Ende", „Faust", 2. Teil. Im Akademietheater: „Panoptikum", „Glasmenagerie", „Theater" (Maugham und Bolton), „Die beiden Nachtwandler", „Die Kronbraut", „Cyprienne". Im Jahre 1950: „König Richard II.", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Das Salzburger große Welttheater", „Was ihr wollt", „Der Hauptmann von Köpenik", „Götz von Berlichingen". Im Akademietheater: „Der zweiköpfige Adler", „John Gabriel Borkman", „Der Biberpelz". Im Jahre 1951: „Kriemhilds Rache" (Uraufführung, Max Mell), „Der Gesang im Feuerofen", „Cäsar und Cleopatra", „Emilia Galotti", „Traube in der Kelter" (Uraufführung, Richard Billinger), „Der zerbrochene Krug", „Ein treuer Diener seines Herrn", „Cyrano von Bergerac", „Othello". Im Akademietheater: „Jupiter lacht" (A. J. Cronin), „Cheri", „Die Cocktail-Party", „Endstation Sehnsucht", „Zu ebener Erde und im ersten Stock", „Die kluge Wienerin", „Armut", „Bluthochzeit", „Der Färber und sein Zwillingsbruder". Im Jahre 1952: „Vor Sonnenuntergang", „Herbert Engelmann", „Wallenstein" (in einer Einrichtung für einen Abend), „Peer Gynt", „Ein Schlaf Gefangener", „Die Ratten", „Oedipus auf Kolonos", „Die begnadete Angst", „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua". Im Akademietheater: „Die Möve", „Anatol", „Die Ritter vom Mirakel", „Ringelspiel", „Ollapotrida", ferner als Freilichtaufführung vor der Jesuitenkirche: „Mord im Dom". Im Jahre 1953: „Der Arzt am Scheidewege", „Antonius und Kleopatra", „Robert Guiscard", „Demetrius", „Die Träume von Schale und Kern", „Viel Lärm um nichts", „Donadieu" (Uraufführung, Fritz Hochwälder), „Der Kaiser von Amerika", „Pyrrhus und Andromache", „Und das Licht scheinet in der Finsternis". Im Akademietheater: „Das Apostelspiel", „Der Apollo von Bellac", „Venus im Licht", „Die Straße nach Cavarcere" (Uraufführung, Harald Zusanek), „Die lockende Tiefe", „Die gefesselte Phantasie", „Doña Rosita", „Philomena Maturano", „Jane" (S. N. Bergman nach Maugham). Im Jahre 1954: „Die kluge Verliebte", „Wilhelm Tell", „Hexenjagd", „Der Graf von Charolais", „Die große Entscheidung" (Uraufführung, Rudolf Henz). Im Akademietheater: „Colombe", „Minna von Barnhelm", „Ein Engel kommt nach Babylon", „Liebelei", „Komtesse Mitzi".

Die Direktion Adolf Rott, die vom Herbst 1954 bis zum Juni 1959 währte, mit der die Eröffnung des neugebauten Hauses verbunden ist, brachte folgende bemerkenswerte Neuaufführungen. Im Jahre 1954: „Der Bauer als Millionär", „Jean von der Tonne" (Uraufführung, Harald Zusanek), „Käthchen von Heilbronn". Im Akademietheater: „Die Lerche", „Die Erde ist wieder bewohnbar" (Uraufführung, Franz Pühringer). Im Jahre 1955: „Bunbury", „Der Traum ein Leben", „Kabale und Liebe", „König Ottokars Glück und Ende", „Don Carlos", „Torquato Tasso", alle drei als Eröffnungsaufführungen des neuen Hauses. Im Akademietheater: „Ein Tag mit Edward" (Uraufführung, Friedrich Kühnelt),

„Tartuffe", „Candida", „Der Privatsekretär", „Cäsars Witwe" (Uraufführung, Franz Theodor Csokor), „Die unsichtbare Kette" (Charles Morgan), „Spanisches Dreieck" (Kurt Besci), „Victoria" (Uraufführung, Richard Billinger nach Hamsun), „Der Drachenthron" (W. Hildesheimer), „Amphytrion 38", „Spanische Komödie" (Alexander Lernet-Holenia). Im Jahre 1956: „Schafft den Narren fort" (Uraufführung, J. B. Priestley), „Port Royal", „Das kalte Licht", „Die Jüdin von Toledo", „Das Dunkel ist licht genug", „Maß für Maß", „Einen Jux will er sich machen", „Maria Stuart", „Doña Diana", „Nora". Im Akademietheater: „Mamselle Nitouche", „Sappho", „Einladung ins Schloß", „Der Biberpelz", „Man kann nie wissen", „Ein Phönix zuviel", „Eines langen Tages Reise in die Nacht". Im Jahre 1957: „Das Buch von Christoph Columbus", „Othello", „Die Herberge" (Uraufführung, Fritz Hochwälder), „Maria Magdalena", „Der Alpenkönig und der Menschenfeind", „Wie es euch gefällt", „Alkestiade", „Justitia", „Ein Bruderzwist in Habsburg". Im Akademietheater: „Der Unbestechliche", „Kaiser Josef und die Bahnwärterstochter" (Herzmanovsky-Orlando), „Häuptling Abendwind", „Ende gut alles gut", „Die Probe". Im Jahre 1958: „3. November 1918", „Faust I.", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Weh dem, der lügt", „Der große Verzicht", „König Lear", „Die Quelle" (Robinson Jeffers). Im Akademietheater: „Eine sonderbare Dame", „Alte Möbel" (Curt Goetz), „Das Fräulein vom Kahlenberg" (Uraufführung, Franz Hrastnik), „Fast ein Poet", „Der Unschuldige". Im Jahre 1959: „Das irdene Wägelchen", „Volpone", „Die Jungfrau von Orleans", „Der Prinz von Homburg", „Der trojanische Krieg findet nicht statt". Im Akademietheater: „Der Zerrissene", „Dieser Platonow", „Der Ball der Diebe."

Die Direktion Ernst Häussermann setzte mit Herbst 1959 ein und brachte bisher folgende bemerkenswerte Neuaufführungen. Im Jahre 1959: „Wallensteins Lager" und „Die Piccolomini" an einem Abend, „Wallensteins Tod", „Donnerstag", „Der Schwierige". Im Akademietheater: „Sechs Personen suchen einen Autor", „Das weite Land", „Die Besessenen". Im Jahre 1960: „Heinrich IV.", „König Ödipus", „Ein Sommernachtstraum", „Der Diamant des Geisterkönigs", „Becket oder die Ehre Gottes", „Der Weibsteufel", „Das goldene Vließ", „Was ihr wollt". Im Akademietheater: „Lily Dafon" (Uraufführung, William Saroyan), „Torquato Tasso", „Die wundersame Schustersfrau", „Der Arzt wider Willen", „Der Kirschgarten", „Anatol", „Ein Volksfeind", „Mein Freund Harvey", sowie als Freilichtaufführung im Hof der Hofreitschule „Das Nachfolge-Christi-Spiel". Im Jahre 1961 (bis Ende April): „Heinrich V.", „Galileo Galilei", „Die Unheilbringende Krone", „Antigone". Im Akademietheater: „Der Tod des Handlungsreisenden", „Zerbinettas Befreiung" (Uraufführung, Herzmanovsky-Orlando), „Die zwölf Geschworenen", „Der Schwan".

Vielfach wurden die Dramen zu Zyklen verbunden, so unter Gielen und Buschbeck zu einem Zyklus klassischer Meisterwerke und zu einem Zyklus von Meisterwerken der Jahrhundertwende, unter Rott zu einem Schiller-Zyklus und zu einem Grillparzer-Zyklus, unter Häussermann zu einem Zyklus der Königsdramen Shakespeares, zu einem Zyklus der antiken Tragödien sowie zu einem Raimund-Zyklus. In ihrer Gesamtheit zeigen die Spielpläne, daß vielfach neue

Wege gesucht und auch gefunden werden, daß am Neuaufbau des Spielplans systematisch gearbeitet wird, mit besonderer Betonung des klassischen Erbes, aber auch mit liebevoller Pflege der Gegenwartsdramatik.

Als bei der Burgtheatereröffnung die feierlichen Reden verrauscht waren, gipfelte der Staatsakt in der Übergabe des goldenen Schlüssels in einer samtgefütterten Kassette an den Direktor. Gold auf Samt — sollte man das als Sinnbild der vielberufenen Burgtheatertradition verstehen? Wobei man manchmal meinen könnte: Zuviel Gold und zuviel Samt. Zugegeben. Aber es ist auch ein Schlüssel. Vergessen wir das nicht! Ein Schlüssel, der das Tor des Burgtheaters aufsperren soll, damit die Kunst eintreten kann. Es kommt darauf an, den goldenen Schlüssel nicht in der samtgefütterten Kassette ruhen zu lassen, sondern ihn zu benützen. Man muß das symbolhaltige Requisit wirklich als Schlüssel verwenden. Sperren wir das Burgtheater auf, weit auf — für die Kunst aller glanzvollen Formen und alles menschlichen Suchens.

DIE DREISTUFIGE ENTWICKLUNG DES JOSEFSTÄDTER THEATERS

Von Otto Basil (Wien)

Der Titel könnte die Vermutung nahelegen, daß wir das Theater in der Josefstadt mit einer Rakete vergleichen wollen, die ihre drei Stufen nach der Abtrennung zurückläßt, um mit addierter Geschwindigkeit und verringertem Ballast zu einem bestimmten Zielpunkt zu gelangen. Nun läßt sich jede Manifestation des Szenischen mit dem Leuchtphänomen einer Rakete vergleichen, die in den nächtlichen Theaterhimmel emporsteigt, um nach kurzer Zeit zu einem Sternenregen von Illusionen zu verglühen. In unserem besonderen Fall meinen wir allerdings die dreistufige Entfaltung eines szenischen Körpers in die Breite, wobei darunter sowohl seine Breitenwirkung wie auch die Verbreiterung des Spielprogramms verstanden wird. Die Josefstadt stützt sich nämlich zur Zeit auf drei Häuser: das Stammhaus in der Josefstädter Straße, die Kammerspiele in der Rotenturmstraße und das Kleine Theater im Konzerthaus als Studiobühne. Jedem dieser Theater ist ein bestimmter Aufgabenkreis zugedacht, und wenn auch die drei Kreise sich gelegentlich überschneiden, so ist doch im ganzen eine Programmabgrenzung erzielt, die man aus den geschichtlichen Gegebenheiten der Josefstädter Bühne herzuleiten vermag.

Schon unter Josef Jarno, Direktor der Josefstadt von 1899 bis 1923, zeichnete sich ein Vorgang ab, dessen Tendenz es war, das für die Josefstadt typische, dort seit jeher eingebürgerte Programm etwas aufzulockern und auf Filialbühnen zu verteilen. Eine Zeitlang führte Jarno zum Beispiel auch das Wiener Stadttheater in der Skodagasse, das er der räumlichen Nähe und des ähnlichen Genres wegen als unbequeme Konkurrenz empfinden mußte. Hier scheinen es also hauptsächlich kommerzielle Gründe gewesen sein, die zur Angliederung einer zweiten Bühne und damit zur Vergrößerung des Josefstädter Aktionsradius führten. Doch schon die vorangegangene Erwerbung des Lustspieltheaters im Prater, das Jarno von 1905 bis 1923 neben dem Stammhaus leitete oder durch Dr. Rudolf Beer leiten ließ, kann keineswegs nur aus der geschäftlichen Perspektive gesehen werden. Das Lustspieltheater war als ein Filialbetrieb gedacht, der Jarno in der Programmierung weitgehend entlasten, das heißt den Josefstädter Spielplan auflockern sollte; Jarno gab dort gängige Operetten, derbe Singspiele sowie Vaudevilles und Schwänke (die er natürlich auch im Repertoire des Haupthauses nicht verschmähte), daneben — es war während des ersten Weltkrieges — patriotische Schinken, wie sie dem Hinterland zu Durchhaltezwecken vorgesetzt werden mußten. Aber sogar diese Bühne, deren Titel die heitere Muse und den popu-

lären Boulevardcharakter andeutete (und die als frühe Vorläuferin der jetzigen Kammerspiele angesehen werden darf), wurde von Jarno mit einem problemreichen Stück der damaligen Avantgarde eröffnet: mit Strindbergs „Kameraden".

Jarno selber war ein Avantgardist des Theaters: sein kompromißlos fanatisches Eintreten für die Dramatiker der „sexuellen Revolution": für Strindberg und Wedekind, aber auch für das sozialkritische Theater eines Shaw, Wilde und Hauptmann und für die „poètes mineurs" der naturalistischen und neuromantischen Epoche: Maeterlinck, Bahr, Halbe, Molnár, Schnitzler, Schönherr usw. ist heute vom Nimbus bühnengeschichtlichen Ruhms umgeben. Das Theater, wie es Jarno inaugurierte, war zwischen Entertainment und Evokation, zwischen Konfektion und Konfession, zwischen Godot und Bidet angesiedelt, und der Sprung von „Alles für die Firma", „Ganz der Papa", „Graf und Näherin", „Herkulespillen" und „Madame Boccaccio" in die konfessionelle Traumwelt der „Gespenstersonate" oder in die Mystik von „Sch'ma Jisruel" (Ossip Dymow) ist ein metaphysischer Sprung über den eigenen Schatten. Die Bretter des Josefstädter Theaters, welche sehr oft nur die Halbwelt bedeuteten, konnten auch kosmischer Boden sein, und die Cochonnerie, die dort stets virtuos, nur nicht immer sehr delikat serviert wurde, war in Jarnos großzügigem Konzept, das den damaligen Theaterkosmos faktisch mit all seinen Tiefen und Untiefen widerspiegelte, nicht mehr als eine geschäftliche Facette. Festgehalten sei, daß Jarno die großen Spannungen seines Repertoires spürte und dessen Struktur zu verästeln und dadurch zu entlasten suchte. Auch war er Verkaufspsychologe genug, um zu erraten, daß es mit der Zeit notwendig werden müsse, die amorphe Masse des Publikums in verschiedenen Gruppen oder Gefolgschaften aufzuspalten und auf diese Weise für seine so heterogenen Spielpläne eigene Stammkundschaften heranzubilden.

Dann kam Reinhardt. Er hat die Josefstadt — innerlich wie äußerlich — erst zu dem gemacht, was für Jahrzehnte ihren europäischen Rang bestimmen sollte: zum Ensembletheater katexochen, zu einem Klangkörper edelster, alleredelster Stimmen, zu einem in sich geschlossenen Bereich, in dem jede Gebärde ihre besondere, fast sakrale Bedeutung hatte. Mit Reinhardt erscheint ein Gipfel des spätbürgerlichen, impressionistischen, ästhetisierenden Theaters erreicht, auch ein Gipfel des Theaters als Bündnis- und Kultstätte: Bündnis sowohl in der Beziehung, daß die Schauspieler zu einer förmlich verschworenen Gemeinschaft zusammenwuchsen, wie vor allem auch, daß Darsteller und Zuschauer allmählich eine unverbrüchliche Einheit bildeten. Es war Theater von einer soziologischen Festlichkeit, die auch Reinhardts Schüler, Nachfolger und Statthalter (Geyer, Preminger, Lothar) in dem herrlichen Raum mit seinem falschen „La Fenice"-Prunk, der mit Hilfe von Castiglionis Millionen Traumwirklichkeit geworden war, immer wieder zu realisieren vermochten, zuletzt — während des zweiten Weltkrieges — Heinz Hilpert unter freilich völlig veränderten Bedingungen. Ob historisch richtig oder unrichtig: wir sind seither gewöhnt, die Josefstadt nach den Maßen ihrer Reinhardtschen Metamorphose zu messen.

Während Jarno aus sozialpsychologischen und kommerziellen Gründen nach

Aufspaltung, Disjunktion, Dezentralisierung strebte, war Reinhardt der Mann der Bindung, der Zusammenfassung, der Verschmelzung. Statt Aufspaltung Auffaltung, statt Disjunktion Eingliederung — das war dieses eminenten despotischen Bühnenmannes Art, den Egon Friedell einmal treffend einen „Theatrarchen" genannt hatte.

Trotzdem: der geniale Regisseur hat die Josefstadt eigentlich nur als Wiener Filialbetrieb seiner Berliner (und Salzburger) Großunternehmungen geführt, sozusagen „mit der linken Hand": in einem Zeitraum von dreizehn Jahren (1924 bis 1937) inszenierte er persönlich nicht mehr als 27 Stücke in Wien, das sind durchschnittlich zwei im Jahr. Was der Kommunikation von schauspielerischen Kräften im Konzernbetrieb der Reinhardt-Bühnen an der Spree und an der Donau sehr zugutekam, wirkte sich im strukturellen Wachstum der Josefstadt kaum aus; es war faktisch gleich Null. Eine grundlegende oder gar richtungweisende Änderung von Jarnos Spielaufgaben, also eine echte Neuorientierung, ist unter Reinhardts Führung nicht zu erkennen, im Gegenteil: wir sehen die Josefstadt rasch zu einer Insel preziöser Sterilität (Theater als Genußmittel) im wildbewegten Meer postexpressionistischer und neusachlicher Bühnenexperimente werden. Immerhin kann von einer Verfeinerung, von einer auf die Spitze getriebenen Ästhetisierung des Unterhaltungsprogramms gesprochen werden. Auch das gehörte zum Reinhardt-Stil, zum Hautgout einer saturierten Gesellschaft. Derbe Cochonnerien à la „Haben Sie nichts zu verzollen?" sind so gut wie ganz aus dem Josefstädter Spielplan verschwunden, das gehobene Konversationslustspiel, das ja schon von Jarno ausgiebig gepflegt worden war, fing an, die Klassiker der Komödie zu verdrängen. Das gröbere Boulevardgenre wurde damals — und dies erscheint uns auch für die Entwicklung der Josefstädter Bühnen nach 1945 bedeutsam — an die Kammerspiele abgetreten, deren Repertoire ab 1925 „in Interessengemeinschaft mit den Reinhardt-Bühnen in Berlin und Wien" (man beachte die Ranganordnung!) festgelegt worden ist. Tatsächlich kamen bereits zu jener Zeit die Kammerspiele als „Filialbühne" zur Josefstadt.

Der besondere Stil des Reinhardt-Theaters konnte sich nur im Schoße einer Gesellschaft entwickeln, die — kultiviert und wohlhabend — von den sozialen und politischen Erschütterungen ihrer Zeit, also bis in die hohen Dreißigerjahre, geistig und materiell mehr oder minder unbehelligt geblieben war. Eine Geschäftswelt, deren intellektuelle Crême sogar jenen radikalen ideologischen Experimenten zugeneigt war, welche die Grundlagen der bürgerlichen Existenz zu vernichten drohten, suchte zu ihrer Erholung gern die noblen Traumgefilde der Komödien von Hofmannsthal auf, wie ja dieser Dichter als literarischer Exponent jener großbürgerlichen Gesellschaft gelten darf und Reinhardt deren Prototyp in der Sphäre des Theaters war. Die gesellschaftliche Umschichtung — eine solche war, allseits spürbar, seit 1918 im Gange — mußte beide entthronen; vorerst freilich bröckelten nur die Fundamente ihrer Throne ab. Daß diese führende, trotz wirtschaftlichen Katastrophen im Innersten zwar angefochtene, äußerlich aber noch unberührte, saturierte Kommerzgesellschaft, die sich mit der altösterreichischen Kulturtradition, also mit dem Adel des Blutes, weitgehend liiert hatte, vornehm-

lich — besonders in Wien — jüdischer Herkunft war, kann für unsere Untersuchung nur insoweit interessant sein, als sie durch den Sieg des Nationalsozialismus nach 1933 in Deutschland und fünf Jahre später auch in Österreich entmachtet, vernichtet oder in die Emigration getrieben wurde. Die brutale Zäsur, welche der Hitlerismus und der von ihm heraufbeschworene zweite Weltkrieg im Leben der österreichischen Nation und damit auch in dem des Josefstädter Theaters gesetzt hatten, ist nur ein besonders dramatischer Ausdruck für die allgemeine Brüchigkeit der spätbürgerlich-liberalistischen Ära, die wir — vereinfachend — hier am besten die Reinhardt-Zeit nennen. In Wahrheit zeigen sich tiefe Risse und Einbrüche, ja Schründe und Abgründe im Gefüge der liberalistischen Gesellschaft schon sehr viel früher, und die negative Diagnose, welche Oswald Spengler noch vor dem ersten Weltkrieg und etwas später Adrien Turel dem Abendland gestellt hatten, gilt selbstverständlich in erster Linie auch für den ideologisch so anfälligen ästhetischen Bereich der Zwischenkriegszeit, und da wieder besonders für das Theater, das in seinem programmatischen Gestus sehr sinnfällig den stetigen Umwandlungsprozeß der europäischen Gesellschaft seit dem ersten Weltkrieg anzeigt.

Die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft und des Krieges sind für unser Thema unergiebig. Heinz Hilpert, obgleich von den neuen Machthabern zeitweilig unter Druck gesetzt, hat im ganzen den Geist und Stil Reinhardts der Josefstadt erhalten können. Er tat dies mit einem Einsatz, einem Elan, einem offenen Visier, die sein Verdienst um die künstlerische Konservierung des Hauses vollends zu einem historischen machen. Wie aber war die Situation beschaffen, der das Josefstädter Theater sich in der Zeit des großen Schuttaufräumens, also nach 1945, gegenübersah?

Zunächst drängten die Dinge auch da zu stürmischer Entwicklung. Die Grenzen öffneten sich; Bühnenstücke, von denen man nur reden gehört hatte, wurden von den kulturellen Instanzen der Besatzungsmächte, zumeist recht wahllos, den Dramaturgen zugänglich gemacht, wobei ihnen das eine oder andere Stück auch aufgedrängt wurde — bedeutete doch Kulturvermittlung zusätzliche politische Propaganda. Das Nachholbedürfnis war in allen Kreisen gleich stark und ebenso stark die Sehnsucht einer erschöpften Bevölkerung, die mangelnden Kalorien des Lebensmittelaufrufs durch Unterhaltung im Theater oder Kino wettzumachen. Zudem war die Kaufkraft des Geldes gering, Verbrauchsgüter fehlten, der chronische Warenmangel lenkte das Interesse breiter Schichten zwangsläufig auf die Konsumation kultureller Werte. Man lebte unbezweifelbar, das fühlten die meisten, in trügerischen, geistig inflationistischen Zeitläuften; die Konjunktur konnte nur kurz währen, der allgemeine Auftrieb mußte aber auch manche latente schöpferische Kräfte entbinden. Die Theater florierten, in Wien und anderswo wurden neue Spielstätten erschlossen, die alten, zum Teil beschädigten Bühnen waren bald instandgesetzt.

Das Theater in der Josefstadt, dessen Ensemble unter der Leitung des Regisseurs Rudolf Steinboeck und seines Dramaturgen Dr. Alfred Ibach sich wie in der Reinhardt-Zeit zu einer verschworenen Spielgemeinschaft zusammenge-

funden hatte, reagierte auf die Flut der neuen Stücke und den Geschmack der veränderten, unreinhardtisch gewordenen Gesellschaft mit einer Zweiteilung seines Programms. Das Repertoire wurde durchwegs „literarischer"; den Bedürfnissen des neuen Publikums entsprechend dominierte das ernste Problem- und Zeitstück: das Theater der Aussage, des Engagements. Die Kammerspiele waren wieder einmal ein selbständiges Theater geworden, das unter der umsichtigen Direktion Hanns Horaks einen beinahe Josefstädter Spielplan erstellte, wie ja die Programmierung aller österreichischen Bühnen damals ein ziemlich uniformes Gepräge hatte. Es blieb nicht Muße genug, zu differenzieren oder gar die Konkurrenz so weit zu bringen, daß sie ihre Vorhaben mit den eigenen Plänen abstimmte.

Ein Personalstil konnte sich unter solchen Umständen kaum entwickeln. Jeder Direktor spielte das, was ihm unter die Finger kam. Und es kam einem viel unter die Finger, darunter auch echte Entdeckungen oder Wiederentdeckungen: Anouilh, Priestley, Sartre, Wilder, O'Neill, Pirandello, Lorca, Saroyan, Camus, Steinbeck, Cocteau, Frisch, Giraudoux; hierorts unbekannte Werke des klassischen russischen Theaters und sowjetische Autoren; die im dritten Reich Verfemten: voran natürlich Hofmannsthal, dann Werfel, Molnár, Schnitzler, Wedekind, Kaiser, Beer-Hofmann, Zuckmayer, Hasenclever, Karl Kraus, Brecht, Horváth, Csokor, Bruckner und der junge Hochwälder. An Stücken mangelte es wahrlich nicht, auch die in der Zwischenkriegszeit geborenen und in der Emigration ausgereiften Ideen kamen zu vollem Tragen; so ereignete sich der Einbruch des epischen Theaters mit einer Vehemenz, die einen für die Zukunft der aristotelischen Dramatik bangen ließ. Nur die Hoffnung, unbekannte Schreibtischladen würden schleusenartig sich öffnen und eine Fülle von neuen wertvollen Stücken in die Theaterkanzleien ausschütten, hatte getrogen — ja, es erhob sich das der älteren Generation so unverständliche und unheimliche Phänomen einer vergreisten, geistig impotenten Jugend. Hier schien zweifellos ein Naturereignis eingetreten zu sein oder hatte sich nachträglich ausgewirkt. Später verstanden wir dies besser. Auch das geistige Kontinuum, auch der künstlerische Schaffensraum war mit Bomben belegt und zerstört worden. Die Jüngsten, welche auf den Schultern der Älteren hätten stehen sollen, um organisch weiter zu bauen und ihre eigene Form zu finden, waren müde, wurzellose Imitatoren, die, ohne eigene Kraft und Stimme, ihre kleinen Sorgen herunterleierten. Kein Bekenntnis, kein Aufschrei, kein revolutionäres Wort gegen die Väter, die den Wahnsinn mitverschuldet oder nicht verhindert hatten. Die nihilistische Komponente in der jungen Seele war nicht zu verkennen.

Die Zweiteilung des Josefstädter Programms ergab sich fürs erste aus betriebstechnischen Gründen. Da nach sieben Jahren totaler Absperrung so ziemlich alle heranflutenden Stücke sich als neuartig, quasi-avantgardistisch darboten, hatte die 1946 gepachtete Studiobühne in der Liliengasse (vormals „Wiener Werkel"), die nun als „Kleines Haus des Theaters in der Josefstadt" firmierte, zumindest nicht im literarischen Sinn Experimentalcharakter, sondern nur insofern, als dort auch der Regie- und Schauspielernachwuchs erprobt wurde. Was das Pro-

gramm betrifft, so spielte man in der Filiale die „kleinen" Stücke", also Werke, die einen geringen Aufwand an Personal, Dekorationen usw. erforderten, oder — dem genius loci entsprechend — kabarettistische Bilderbogen. Eine ausgesprochen geistige Differenzierung ist bei dieser ersten, von 1946 bis 1950 währenden Zweiteilung des Josefstädter Spielplans nicht zu erkennen. Man gab im Stammhaus die personenreichen, dekorationstechnisch schwieriger zu gestaltenden Stücke: Avantgarde war mehr oder minder alles — sogar Hofmannsthal. Es erwies sich aber auch als notwendig, im Haupthaus die Reinhardt-Tradition des gehobenen Konversationsgenres und des klassischen Lustspiels weiterzupflegen, welche ja dank Heinz Hilpert nie zerstört worden war.

Ein volles Jahr lang (vom 12. Mai 1949 bis 21. Mai 1950) bot die damalige Josefstadt sogar ein ähnliches Bild wie jetzt: sie gliederte sich in drei Theater auf, denn 1949 waren noch die Kammerspiele als neue (alte!) Filiale der Stammbühne angeschlossen worden. Die Kammerspiele entwickelten sich rasch zu Wiens führendem Boulevardtheater, und diesen Rang haben sie auch in den folgenden Jahren, faktisch bis zum heutigen Tag, halten können.

Als 1951 der vormalige Direktor des Bürgertheaters Franz Stoß in die geschäftliche Leitung der Josefstadt berufen wurde, nahm das ehrwürdige Haus vorübergehend eine zweite Boulevardbühne unter seine Fittiche: das Bürgertheater, das vom 22. Dezember 1951 bis 29. März 1953 von der Josefstadt bespielt worden ist. Diese Überbetonung des Geschäftstheaters, so kurz sie auch dauerte und so sackgassenartig sie sich auswirken sollte, ist ein bezeichnender Reflex des sozialen Geschehens, das sich immer deutlicher als tiefreichender Umbruch enthüllte.

Was Einsichtige gleich nach Kriegsende vorausgesagt hatten, war eingetreten. Die hektische Kulturkonjunktur hatte bald nach der Währungsreform, also ab 1948, ein jähes Ende genommen. Das Wirtschaftsleben fing an, wieder normal zu werden, man bekam die in den Kriegs- und Nachkriegsjahren so bitter entbehrten Waren des täglichen Bedarfs für wertbeständiges Geld zu kaufen. Die Theater verödeten, Verlage gingen ein, die Kunst konnte nur durch privates Mäzenatentum oder aus öffentlichen Mitteln am Leben erhalten werden. Der gesamte Kunstbetrieb, durch Subventionen aller Art, vor allem durch den „Kulturgroschen", mühsam aufrecht erhalten, nahm bettlerhafte Züge an.

Literatur und Avantgardismus, auch geistvolle Unterhaltung und Belehrung, interessierten plötzlich nicht mehr. Die im Zuge der wirtschaftlichen Konjunktur rasch reich Gewordenen, meist Plebejer der unsympathischesten Sorte, suchten im Theater lediglich das nackte Amüsierbedürfnis zu befriedigen, die kultivierteren, jedoch schlecht verdienenden Mittelschichten gaben ihr Geld für notwendigste Anschaffungen aus, die inzwischen hinaufgelangten Manager und Kulturbürokraten, ihrem Herkommen nach Kleinbürger, begriffen nur zögernd die Mäzenatenrolle, die ihnen unversehens zugefallen war. Auch fehlte es allerorten an Mitteln, weil die diversen Aufbau- und Sozialprogramme Unsummen verschlangen. Eine schlimme Zeit für die Kunst, und das Wort „Theaterkrise" war die tägliche Vokabel der im Grunde völlig amusischen, dem Geschmack und

Gehaben der Neureichen sich sklavisch unterordnenden Tagespresse. Nun hat es freilich unzählige Theaterkrisen gegeben, und so weit wir uns zurückerinnern können, ist das Theater immer in irgendeiner „Krise" gewesen. Es lebt trotzdem noch heute!

Die Nötigung, dem Amüsierbedürfnis dieser kompakten Nachkriegsgesellschaft wenigstens auf halbem Wege entgegenzukommen, hat natürlich auch eine Bühne von so hohem künstlerischen Rang und so reicher literarischer Tradition wie die Josefstadt dazu gezwungen, dem derberen Boulevardgenre wieder größere Avancen zu machen. Zu solchem Bestreben paßte sehr gut die Führung zweier Boulevardbühnen. Nur stellte sich sehr bald heraus, daß das neue, reichlich primitive Publikum angesichts der Überfülle und Uniformität des Gebotenen kaum noch anzulocken war (auch die übrigen Wiener „Privat"-Theater hatten ja auf die geänderten Verhältnisse ähnlich reagiert), die immer steiler ansteigenden Produktionskosten bei nahezu gleichgebliebenen Eintrittspreisen eine eingleisige Verbreiterung des Repertoires ohnehin illusorisch machten, und daß — wir berühren hier einen Nerv, der sich auch heutigen Tags noch nicht beruhigt hat — das Angebot von neuen oder noch spielbaren alten Stücken des leichten und seichten Genres ein katastrophal geringes war. Während Jarno und Reinhardt in dieser Hinsicht aus dem Vollen schöpfen konnten, sah sich die Josefstadt und mit ihr der ganze übrige Theaterbetrieb einer kahlgefressenen, unfruchtbaren Steppe gegenüber. Das „Gebrauchsstück", bekanntlich seit jeher einem besonders krassen Verschleiß unterworfen und daher nur von sehr beschränkter Lebensdauer, war Mangelware geworden. Die zweite Boulevardbühne der Josefstadt, das Bürgertheater, mußte also trotz ansehnlichen Initialerfolgen geschlossen werden. Aber selbst in jenen Krisenjahren durfte man von einer gewonnenen Schlacht sprechen: alle Anschläge gegen das in Wien besonders eingewurzelte Ensembletheater — hatten doch sogar manche Anhänger dieser kultiviertesten Form des Theaterbetriebs mit dem Gedanken gespielt, das amerikanische Producersystem einzuführen — konnten abgewehrt werden.

Die wirtschaftliche Konsolidierung des Josefstädter Theaters im Jahre 1954 und die damit verbundene Einsetzung einer Doppeldirektion (Ernst Haeussermann und Franz Stoß) hatten rasch eine deutlichere Ausprägung des Programms und eine schärfere Konturierung, beziehungsweise Abgrenzung der Spielpläne untereinander zur Folge. Drei Jahre nach dem Amtsantritt der neuen Direktoren wurde das Kleine Theater im Konzerthaus als Studio dazu erworben, so daß sich nunmehr die folgende Dreigliederung des künstlerischen Organismus ergab: Haupthaus = Welttheater der Dichtung und Boulevard mit Ansprüchen (Shakespeare, Goldoni, Grillparzer, Nestroy, Ibsen, Scribe, Shaw, Hofmannsthal, Giraudoux, Lorca, Fry, Molnár, Sarment, Rattigan, Wouk, Inge, Levin, Patrick, Ustinov e tutti quanti); Kammerspiele = Amüsiertheater von Rang (Lengyel, Verneuil, Pagnol, van Druten, Knott, Coward, Bekeffi, Costa usw.); Kleines Theater im Konzerthaus = Experimentierbühne (Ionesco, Tardieu, Genet, Csokor, Beckett sowie „kleine" Stücke). Diese Dreiteilung des Repertoires ist zwar nicht immer de facto, aber nach den jeweils gegebenen Möglichkeiten auch beibehalten

worden, als Haeussermann ausschied und Stoß (mit Heinrich Schnitzler als Vizedirektor zur Seite) Alleinherrscher wurde.

In wirtschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht war diese Konzentration Ausdruck einer zwar zögernden, immerhin aber wahrnehmbaren gesellschaftlichen Konsolidierung. Wenn auch von einer Rückkehr des Publikums der Reinhardt-Zeit keine Rede sein konnte, weil es entweder in alle Winde zerstreut, vernichtet oder, soweit Reste vorhanden, strukturell anders geworden war, so schien es jetzt doch möglich zu sein, spezialisierte Spielpläne aufzubauen und auf der wirtschaftlich soliden Grundlage des Abonnements Stammkundschaften für Haupthaus und Studiobühne zu gewinnen. Die Kammerspiele wurden absichtlich nicht ins Abonnementsystem einbezogen; mit ihrer „Laufkundschaft" sind sie daher seitdem ein verläßliches Barometer für das oft unberechenbare Fluktuieren des Publikumsinteresses an den dort aufgeführten Stücken und am Theater überhaupt.

Die Nachkriegsgesellschaft war zwar verhältnismäßig rasch imstande, intellektuelle Eliten herauszubilden, die ein Theater mit anspruchsvollem Spielplan zu tragen vermögen, doch ist noch nicht recht überschaubar, ob die Bühne wirklich wieder eine echte geistige, zugleich aber auch soziologisch genau determinierbare Funktion übernommen hat. Die dreistufige Entwicklung der Josefstadt spiegelt ohne Zweifel die Neuordnung dieser Nachkriegsgesellschaft und berücksichtigt ihre differenten Geschmacksrichtungen; auch wird hier der allgemeine Trend nach Spezialisierung und Aufsplitterung künstlerischer Organismen sichtbar. Somit wäre annähernd ein Zustand en vogue, der sich in den frühen zwanziger Jahren Josef Jarno präsentiert hatte. Da es wieder Schichten oder Gruppen mit ganz bestimmten ästhetischen Interessen gibt, muß das Theater von heute elastisch genug sein, sich verästeln zu können. Aber natürlich wird damit nichts gegen die globale Krise unternommen, die längst keine materielle mehr ist (wie jene von 1949—51), sondern eine schöpferische, und die sich im Verfall des ernsten Theaters, im Mangel an guten Stücken und im langsamen Absterben des kultivierten Unterhaltungsgenres kundtut.

Die drei Josefstädter Bühnen sind, soziologisch gesehen, insofern günstig daran, als die eingangs erwähnte Breitenwirkung ihrer unterschiedlichen Programme eine Vielzahl von Typen heutiger Theaterbesucher anspricht und erfaßt; betriebstechnisch wird die Beibehaltung der Nebenbühnen freilich immer schwieriger werden, weil — abgesehen von der zeitbedingten Devalvation des Ensemblegedankens im herkömmlichen Sinn — bei dem heute üblichen raschen Programmwechsel die Herbeischaffung guter neuer, aber auch die Ausgrabung tauglicher alter Stücke für drei Theater eine sehr prekäre dramaturgische Situation geschaffen hat.

DIE NEUEN AUFGABEN DES VOLKSTHEATERS

Von Karl Maria Grimme (Wien)

Als das Volkstheater Ende der achtziger Jahre am Weghubergarten außerhalb der Ringstraße erbaut wurde, sollte es so recht ein Theater für das Volk werden, für den Wiener Bürger und Handwerker. Die Gründer strebten danach, das Publikum in seiner Gesamtheit zu erfassen, vor allem auch und gerade den breiten Kreisen außerhalb des höfischen Einflusses, außerhalb einer gehobenen sozialen Schichte eine neue geistige Heimstatt zu bieten, nachdem die Blütezeit der sogenannten „Vorstadtbühnen" mit Raimund und Nestroy als beliebteste und erfolgreichste Autoren lange vorbei war.

Demokratisierung im Zuschauerraum

Damit war eine wesenhaft theatermäßige Bestimmung gegegeben, die Darbietungen der Schaubühne wenden sich ja als öffentlicher Vorgang an alle, an den einfachen, wie an den geistigen Menschen. Das Publikum als dritter entscheidender Bestandteil des Theaters, als Gegenspieler des Autors und Schauspielers, gewann hier von Anfang an erhöhte Bedeutung. War es zunächst das Bürgertum, das sich in diesem Theater einfand, so kamen nach dem ersten Weltkrieg im Zug der allgemeinen Demokratisierung immer mehr kleinbürgerliche Schichten, selbst Rentner hinzu, nun, nach dem zweiten Weltkrieg bildet der kulturell interessierte Teil der Angestellten und Arbeiter den Hauptstock der Besucher.

Eine Verbilligung der Eintrittskarten war hiefür die Voraussetzung. Stiegen die Lebenshaltungskosten seit 1937 bei entsprechenden Lohnerhöhungen bis auf das Zehnfache, so die Eintrittspreise nur auf das Dreifache. Hinzu kommen die Abonnements, durch die der Abonnent das Recht erhält, elf Vorstellungen im Jahr zu noch weiter verbilligten Eintrittspreisen zu besuchen. Da es derzeit 22.000 Abonnenten gibt, sind in Abonnementsvorstellungen — im Monat — etwa 75% der insgesamt 1.500 Plätze im vorhinein verkauft. Der Durchschnittsbesuch beträgt derzeit 85%. Bei etwa 400 Aufführungen im Jahr ergibt dies einschließlich des freien Kartenverkaufs 510.000 Besucher.

Der Gesamtetat des Volkstheaters beträgt 11,2 Millionen Schilling, wovon 6,1 Millionen, also etwa 55%, durch die Einnahmen gedeckt sind. Das Defizit wird durch den „Kulturgroschen" — eine Besteuerung der Kinos für die Erhaltung der Theater — und durch Subventionen des Bundesministeriums für Un-

terricht, des Gewerkschaftsbundes und der Arbeiterkammer getragen. Daß dieses Defizit nicht höher ausfällt, wird durch besondere Sparsamkeit erreicht. Die Schauspielergagen etwa sind sehr niedrig gehalten, die beiden Spitzendarsteller beziehen nur je S 8.000,— im Monat. Vor dem ersten Weltkrieg wurde, umgerechnet, das Fünffache gezahlt.

Von der „Insel" zum Theater des Volkes

Unter drei Direktoren vollzog sich nach dem letzten Krieg der Neuaufbau des Volkstheaters. Während der besonders schwierigen Übergangszeit leitete drei Jahre, von 1945 bis 1948, Günther Haenel — heute prominenter Schauspieler des Burgtheaters — diese Bühne. Man lernte in dieser Zeit Stücke ausländischer Autoren kennen, die während des Dritten Reichs nicht gespielt werden konnten. Vier Jahre, von 1948 bis 1952, war Paul Barnay, der bekannte Theatermann, Direktor. Seine reichen Erfahrungen kamen dem Volkstheater in einer Zeit zunutze, da immer wieder von einer schweren Theaterkrise gesprochen wurde, es waren jene Jahre, in denen die Menschen vor allem wieder an Neuanschaffungen dachten. Barnays Verdienst war es vor allem, daß er, einer der Gründer der Volksbühnenorganisation in Deutschland, das derzeit bestehende Abonnementsystem aufgebaut und propagandistisch populär gemacht hatte.

Im Herbst 1952 übernahm Prof. Leon Epp die Leitung dieser Bühne, die er nun seit neun Jahren innehat. Sechs Jahre lang war er vorher Direktor der „Insel" gewesen, eines Theaters mit 450 Plätzen. Er hatte sich da besondere Verdienste dadurch erworben, daß er hauptsächlich Werke der Weltliteratur aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert auf den Spielplan setzte. Eine Vorliebe für dichterisches Theater kennzeichnet ihn, das zeigte sich schon damals, doch erst recht bei Übernahme der Volkstheater-Direktion: er richtete sofort ein Sonderabonnement für Stücke dieser Art ein. Überdies begann er im Jänner 1955 mit Gastspielen in den Außenbezirken und Randgemeinden Wiens, die zur dauernden Institution wurden.

Das Volkstheater ist nicht in dem Maß Schauspielertheater wie die anderen Wiener Großbühnen. Hier sucht man nicht ein X-Stück für Frau X oder ein Y-Stück für Herrn Y, die Wahl der Bühnenwerke erfolgt nicht nach der Ergiebigkeit einer Einzelrolle für einen bestimmten Darsteller. Ein hoher Stand in der Qualität der Aufführungen zeigt sich gerade auch dann, wenn keine Stardarsteller, die nur selten für Gastspiele herangeholt werden, auf den Brettern stehen. Die Proben erstrecken sich, wie heute bei den meisten deutschsprachigen Bühnen, auf etwa einen Monat. Es kommt somit im Haupthaus, einschließlich des Sonderabonnements, das drei Stücke umfaßt, zu dreizehn Premieren pro Jahr. Jedes Stück des Hauptabonnements spielt man durchschnittlich dreißigmal. Kaum je werden Bühnenwerke aus einer früheren Spielzeit übernommen. Fesselnd ist da ein Vergleich mit der Saison 1914/15. Damals wurden 25 Stücke nur einmal, 26 Stücke nur zweimal, acht Stücke nur dreimal, und vier Stücke nur viermal gespielt. Die meisten Wiederholungen,

und zwar 39, erzielte ein seichtes Unterhaltungsstück, dreizehnmal wurde Schönherrs „Glaube und Heimat", zehnmal „Moral" von Ludwig Thoma gegeben. Durchschnittlich führte man jedes Stück drei- bis viermal auf.

Entscheidend für die Aufnahme eines Bühnenwerks in den Spielplan ist nicht nur die Erwartung, eine möglichst homogene Ensembleleistung in der Wiedergabe erzielen zu können, sondern vor allem die mutmaßlich ansprechende Wirkung auf ein breites, alle Schichten der Bevölkerung umfassendes Publikum. Zu der Absicht, Allgemeingültiges zu geben, kam immer mehr das Bestreben, so gut wie nur Wertgrädiges zu bieten. Das Unterhaltungstheater seichter Art schied gänzlich aus. Beobachtet man nun den Spielplan, so wirkt er wie ein Diagramm, das die geistige Kapazität der Wiener Bevölkerung in ihrer Gesamtheit anzeigt. Wenn Stücke wie O'Neills „Seltsames Zwischenspiel" oder Sartres „Der Teufel und der liebe Gott", Faulkners „Requiem für eine Nonne" oder Strindbergs „Traumspiel" tatsächlich — wie der Bühnenausdruck lautet — „ankommen", so erweist sich hierin der Ansatz zu einer geistigen Entwicklung der Zuschauer, der eben im Zeitalter der Vermassung, der Entinnerlichung, der Automatisierung und des Sports als besonders erfreulich zu werten ist.

Österreichische Meisterdramatiker im Spielplan

Wie schon hieraus hervorgeht, hat der Spielplan des Volkstheaters internationales Gepräge. Doch sind die führenden österreichischen Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts immer wieder vertreten. Die Stücke von Grillparzer allerdings wurden bisher dem Burgtheater überlassen, da sich dort seit Jahren ein Zyklus seiner Werke im Aufbau befindet. Nur ein kaum bekanntes Jugendwerk, „Blanka von Kastilien", kam im Sonderabonnement zur Uraufführung und derzeit spielt man zu den Wiener Festwochen „Libussa" unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner mit Hilde Krahl in der Titelrolle. Den liebenswürdig poetischen Raimund in unserer Zeit zur Geltung zu bringen, wurde in zwei Inszenierungen verschiedenartig versucht. Leon Epp bot den „Alpenkönig und Menschenfeind" zwar regielich vom Gefühl her dar, doch die Bühnenbilder von Gustav Manker hatten die abstrahierende Kargheit, in der sich die Auswirkung der Gegenwart spürbar machte. Im Gegensatz dazu wirkte die Wiedergabe von Raimunds „Diamant des Geisterkönigs" unter der Regie des Nicht-Wieners Günther Haenel — er war damals noch als Regisseur und Schauspieler am Volkstheater tätig — witzig, wienerisch beschwingt, reichte ins ironisch Metaphysische.

Immer wieder ein Stück von Nestroy herauszubringen, versteht sich für ein Wiener Theater des Volkes von selbst. Unter der Direktion Epp kamen bisher fünf seiner Bühnenwerke zur Wiedergabe. Verdienstvoll war es, das wenig gespielte „Haus der Temperamente" wieder aufzuführen. Gustav Manker, der sich ja nicht nur als Bühnenbildner betätigt, sondern vor allem mit zu den profiliertesten Regisseuren Wiens zählt, ließ das Spiel in dem — nach den vier Temperamenten — viergeteilten, von ihm selbst entworfenen Bühnenbild wahrhaft

überschäumen. Mit dieser Inszenierung gastierte übrigens das Volkstheater erfolgreich in Recklinghausen. Da Nestroy 83 Bühnenwerke geschrieben hat, sind immer wieder Entdeckungen längst vergessener Stücke möglich. Das gelang mit drei Neuaufführungen. Doch griff man auch auf einen fixen Stückeschreiber der Biedermeierzeit, auf Adolf Bäuerle, zurück, dessen Posse „Der Fiaker als Marquis" in einer geschickten Bearbeitung von Kurt Nachmann viel Beifall fand. Anzengruber, mit dessen „Fleck auf der Ehr'" das Volkstheater einst eröffnet wurde, kam unter Leon Epp mit drei Stücken auf den Spielplan.

Inszenierungen aus dem Geist der Zeit

Außer den Werken österreichischer Meisterdramatiker von einst führte man, einmal im Jahr, eines der „großen" Stücke von Shakespeare oder Schiller vor, für deren Pflege ja eigentlich vorweg das Burgtheater zuständig ist. Der besondere Vorzug einer Inszenierung des „Othello" war nicht nur die Regie von Leon Epp, sondern auch das Bühnenbild von Manker: er bot eine abstrakte Umwelt mit steigendem Bühnenboden, niederen schwarzen Wänden und einer wie das Schicksal schwer auf dem Gemüt lastenden, durchbrochenen Kassettendecke. Die volle Entfaltung des Optischen wurde durch die Lichtregie erreicht. Als Othello besaß Otto Woegerer eine wilde Überkraft, die man dann durch die Stürme des Schicksals niederbrechen sah. Die „Räuber" rückte Gustav Manker als Regisseur ins Dialektische. So ließ er Schillers geistig intensive „Vorrede" vor dem Vorhang sprechen und führte danach die beiden Hauptgestalten vor, die nun bruchstückweise die Grundgedanken ihrer Einstellungen zur Welt — herausgezogen aus den ersten Szenen — vortrugen. Auf die Monologe legte Manker besonderen Wert, er enthob sie ihrer Spielfunktion, Karl und Franz sprachen sie ins Publikum, meist von der Rampe aus, ja Karls Schlußmonolog wurde völlig von der Gestalt gelöst, als Nutzanwendung dargeboten. Man spürte Brecht. Das Rationale zeigte sich gegenüber der Emotion bevorzugt.

Auch unter Gastregisseuren gab es sehr bemerkenswerte Aufführungen älterer Stücke. Molières „Misanthrop" wurde durch Kurt Horwitz im Gesamt der Charaktere zu einer Seelenlandschaft, deren Sichtbarmachung sich kaum hätte weiter steigern lassen. Und Stanislawskis ehemaliger Assistent Peter Scharoff bot die „Drei Schwestern" von Tschechow in einer Wiedergabe, die bis in die kleinsten Einzelheiten meisterhaft präzise durchgearbeitet war. Einige Jahre früher hatte Karl Heinz Stroux als Gastregisseur das Schauspiel „Elisabeth von England" des Österreichers Ferdinand Bruckner zu eindrucksvoller Wirkung gebracht. Das Irreale, Diffuse, Visionäre kam da vor allem heraus. Käthe Dorsch als Elisabeth und Rudolf Forster als Philipp — ebenfalls Gäste — boten schauspielerische Spitzenleistungen. Wolfgang Liebeneiner inszenierte Faulkners „Requiem für eine Nonne" mit Marianne Hoppe und Matthias Wiemann.

Nun, diese Stücke gehören bereits zu den wesentlichen Bühnendichtungen aus einer knapp vor der Jahrhundertwende beginnenden, sich bis zur Gegenwart erstreckenden Zeitspanne, der sich zahlreiche Stücke im Spielplan des Volks-

theaters zuordnen. Das Drama „Seltsames Zwischenspiel" von O'Neill, in dem bekanntlich mitten in die Dialoge Monologe eingeschnitten sind, die etwa ein Drittel des Buches ausmachen, kam in einer dichten Wiedergabe heraus, bei der Leon Epp als Regisseur die gesprochenen Denkvorgänge mit unauffälliger Kopfwendung zum Publikum vorbringen ließ. Das war eine schlichte Lösung, man hatte dafür anderwärts schon weniger schlichte gefunden. In Dürrenmatts Dreiakter „Der Besuch der alten Dame" brachte Epp das Groteske ebenso zur Geltung wie das sparsam vorhandene Inwendige. Dorothea Neff erzielte in der Titelrolle einen beachtlichen Erfolg, der sich im gleichen Stück in Münster bestätigte, wohin sie Epp eingeladen hatte, der mehrere Jahre nicht nur Direktor des Volkstheaters, sondern gleichzeitig auch Intendant der Städtischen Bühnen dieser Westfalenstadt war. Als er dort die Intendantur zurücklegte, gastierte er zum Abschied mit dem Volkstheaterensemble, das unter seiner Regie Sartres „Die Eingeschlossenen" in einer besonders intensiven Wiedergabe aufführte. Dieses Stück hatte in Wien dann eine beachtliche Publikumswirkung. Auch ein anderes Bühnenwerk von Sartre, „Der Teufel und der liebe Gott" fand, diesfalls unter der Regie von Gustav Manker, fast wider Erwarten eine gute Aufnahme. Einen besonders starken Erfolg errang in der eben zu Ende gehenden Spielzeit unter dem gleichen Regisseur die Bearbeitung von Wedekinds beiden Lulu-Tragödien für einen Abend, die Kadidja Wedekind unter dem Titel des zweiten Stücks „Die Büchse der Pandora" vorgenommen hatte. Dies war um so auffälliger, als der „Erdgeist" vor einigen Jahren am Broadway durchgefallen war und eine Zusammenfassung beider Tragödien durch einen anderen Bearbeiter auch in Berlin keinen Beifall gefunden hatte. Die immer wieder ausverkauften Vorstellungen wurden vor allem von älteren Leuten besucht, die sich, wie Befragungen ergaben, darüber wunderten, daß sie sich in ihrer Jugend über dieses Stück so sehr aufzuregen vermochten.

Bewährtes — vereinzelt noch Unbewährtes

Bei der Wahl der Bühnenwerke wird, wie fast an allen Theatern des deutschen Sprachraums üblich, beinahe ausschließlich zu früher oder anderswo bewährten Stücken gegriffen. Vor und nach dem ersten Weltkrieg allerdings gab es im Volkstheater immer wieder Uraufführungen. Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Anton Wildgans kamen hier mit ihren neuen Stücken heraus. Den größten Erfolg fand „Glaube und Heimat" von Karl Schönherr. Auch eines der bekanntesten expressionistischen Dramen, „Die rote Straße" von Franz Theodor Csokor, wurde erstmals hier wiedergegeben. Heute dagegen bringt man etwa eine Uraufführung im Jahr heraus. Darunter gab es im Hauptabonnement das Schauspiel „Donauballade" von Richard Billinger, die Komödie „Dorf ohne Männer" von Ödön von Horvath und auch — einmal — das Stück eines vordem unaufgeführten Österreichers, „Das Lied der Stummen" von Günther Buxbaum. Das Sonderabonnement wurde im Spieljahr 1958/59 ausschließlich mit Uraufführungen bestritten, und zwar mit „Blanka von Kastilien" von Grillparzer,

„Georg Forster" von Josef Luitpold und „Joseph" von Guido Weinberger. Doch war keinem dieser Stücke ein nennenswerter Erfolg beschieden. Von Bühnenwerken lebendiger Österreicher wurde „Feuerwasser" von Ulrich Becher und „Odysseus muß wieder reisen" von Kurt Klinger nachgespielt. Aber auch Stücke jüngerer westdeutscher Autoren fanden nach ihrer Uraufführung in den Spielplan des Volkstheaters, so „Jenseits vom Paradies" von Herbert Asmodi und „Zwei rechts, zwei links" von Karl Wittlinger.

Der Anteil der Nationen verteilt sich während der Direktion Epp im Hauptabonnement folgendermaßen: die meisten Stücke stammten von Österreichern, und zwar 30%, vier Fünftel dieser Autoren zählen nicht mehr zu den Lebenden. An zweiter Stelle standen die Franzosen mit 18%, an dritter die Engländer mit 14%, an vierter die Deutschen mit 13%, an fünfter die Amerikaner mit 9%. Die Italiener und die Skandinavier waren mit je 3,5%, die Schweizer mit 2%, die übrigen Nationen mit zusammen 7% vertreten. Zählt man die Werke der deutschsprachigen Dramatiker zusammen, ergibt das nicht ganz die Hälfte der Stücke, nämlich 45%. Um einen Vergleich zu bieten: in Paris werden etwa 75% französische Stücke aufgeführt. Die Zahl der Unterhaltungsstücke ist gegenüber der Zeit vor dem ersten Krieg ungleich geringer, sie macht nur etwas über ein Drittel der Inszenierungen aus. Auch erweist sich das Niveau höher als damals, was fast für alle Theater gilt, da die ausgesprochen seichte Unterhaltung heute vom Film geboten wird.

Poetisches Theater und geistige Vorhut

Das Wiener Publikum spricht auch heute, in der Zeit einer hochentwickelten Rationalität, einer ausschließlich verstandesmäßigen Lebensordnung ungleich mehr auf das Emotionelle an als auf das Intellektuelle, es bekundet mehr Verständnis für die Grundsituation des Menschlichen als für die Randgebiete des Seelischen. Was Grillparzer allgemein vom Publikum sagte, es fordere unnachsichtlich eines, und dies sei Leben, das gilt im besonderen für das Wiener Publikum. So läßt sich mit Bühnenwerken mehr ideeller Art und von meist geringerer dramatischer Kraft, die für unsere Zeit wesentlich sind, da in ihnen entscheidende seelische Positionen der geistigen Vorhut, der Elite, eine scharfe Ausprägung erfahren, nur ein kleiner Kreis von Zuschauern ansprechen. Dennoch ergänzt das Volkstheater durch das Sonderabonnement seinen Spielplan jährlich mit dreien dieser Stücke. Die Zahl der Abonnenten hiefür ist allerdings von 3.400 auf 1.100 gesunken.

Es kamen da der „Prozeß" von Kafka, der „Belagerungszustand" von Camus, „Bacchus" von Cocteau, Dürrenmatts „Ehe des Herrn Mississippi" zur Aufführung. Ausgesprochen poetische Bühnenwerke von geringerer szenischer Kraft fügen sich gelegentlich ein, „Die Grasharfe" von Truman Capote, „Unter dem Milchwald" von Dylan Thomas. Ausgesprochenen Erfolg fand die Dramatisierung des Romans „Sonnenfinsternis" von Arthur Koestler durch Sidney Kingsley in einer wohlabgetönten Aufführung, deren Regie Gustav Manker innehatte.

Günther Haenel spielte den Rubaschow, eine Leistung, für die er die Kainz-Medaille der Stadt Wien erhielt. Das Volkstheater zeigte dieses Stück dann auch mit Erfolg in Münster. Aufschlußreich ist in diesem Sonderabonnement der Unterschied im perzentuellen Anteil der Nationen gegenüber dem Hauptabonnement. Der Anteil der Österreicher mit 22%, der Deutschen mit 7%, der Engländer mit ebenfalls 7% ist erheblich geringer, dagegen steigt der Anteil der Schweizer auf 11%, der Franzosen auf 22% und der Amerikaner auf 15%. Diese Ziffern zeigen, welche Nationen heute vor allem im Bereich des Dramas in der Front der Entwicklung stehen.

In der eben ablaufenden Spielzeit stellte Direktor Epp das Sonderabonnement unter das Motto „Kompromißloses Theater". Es sollten damit geistig besonders facettierte Stücke aufgeführt werden, die geeignet sind zu schockieren, was die Wiener noch weniger vertragen als die Berliner oder Pariser. In einer Pressekonferenz bat Epp geradezu, die Referenten und Reporter mögen in ihren Vorberichten das Publikum auf sein „Recht des Skandals" aufmerksam machen. Als erstes Stück dieser Reihe wurde unter seiner Regie der „Mörder ohne Bezahlung" von Ionesco aufgeführt. Von gelegentlich verwendeten Versatzstücken, Tischen und Stühlen abgesehen, gab es in der sozusagen abstrakten Inszenierung auf der fast leeren Bühne nur Hintergrundprojektionen von einem der bedeutendsten österreichischen Graphiker, von Ernst Moldovan: tachistische Fleckengefüge gingen in abstrakte Figurationen und in verzerrt Figuratives über. Der Skandal — erzwungenes Fallen des Vorhangs mitten im dritten Akt — stellte sich aber erst ein, als dieses Stück unerwartet wegen eines Krankheitsfalls jenen Abonnenten vorgesetzt werden mußte, die gekommen waren, ein Unterhaltungsstück, „Die Zwillingsbrüder" von Joachim Maaß, zu sehen. Es war dies ein „falscher" Theaterskandal. Als zweites Stück wurde das Schauspiel „Der Balkon" von Genet ebenfalls durch Leon Epp zu wirksamer bühnenmäßiger Entfaltung gebracht. Die Bühnenbilder des jungen Malers Hubert Aratym überdimensionierten in den Bordellszenen die Vorstellung „Paravent", besondere Formphantasie kennzeichnete die Kostüme, ein scharffarbiger Zwischenvorhang mit einigen wenigen menschlich-unmenschlichen Figuren setzte den richtigen Anfangsakzent: Schock. Elisabeth Epp war als Bordellinhaberin tatsächlich eine Königin im Haus perverser Illusionen. Zu irgend welchen Protesten gegen das Stück kam es nicht. Das Schauspiel „Die Heuschrecken" von Ezio d'Errico — das dritte und letzte Bühnenwerk dieser Reihe — wurde durch den Regisseur Kraft-Alexander in einer dichten Aufführung dargeboten, die dem poetischen Gehalt, dem diffus wirkenden Ineinander des Rationalen mit dem Unrationalen durchaus gerecht wurde. Gelangen die Stücke des Sonderabonnements bei — ich wiederhole — 1,500 Plätzen drei- bis viermal zur Wiedergabe, so konnte der „Mörder ohne Bezahlung" achtmal, der „Balkon" zehnmal, das Stück „Die Heuschrecken" sechsmal aufgeführt werden. Es zeigte sich, daß vor allem die jüngere Generation gerade diese Bühnenwerke sehen will.

Neue Publikumsschichten am Stadtrand

Die Gründer des Volkstheaters hofften, dieses Theater werde ein Volksstücktheater werden. Tatsächlich beherrschten die Bühnenwerke von Anzengruber anfangs den Spielplan. Das Volk im alten, klassenmäßigen Sinn gibt es nicht mehr, der kleine Mann in seiner heutigen Erscheinungsform grenzt sich einkommensmäßig, sozial und vor allem seelisch kaum mehr ab, man trifft ihn in allen Teilen der Bevölkerung an. So sind die Voraussetzungen für die Entstehung von „Volksstücken" bei uns kaum mehr gegeben. Und dennoch wurden die Hoffnungen der Gründer auf eine möglichste Wirkung in die Breite, auf ein Erfassen neuer Publikumsschichten gerade in der letzten Zeit nicht nur erfüllt, vielleicht sogar in der Erfüllung noch übertroffen, freilich in völlig anderer Art als man es seinerzeit erwartete.

Direktor Epp spielt, wie anfangs erwähnt, seit dem Jahr 1954 nicht nur im Haupthaus, sondern auch ständig in den Außenbezirken und Randgemeinden Wiens. In 22 Kino- und Versammlungssälen findet pro Monat je eine Vorstellung statt — jeden Monat ein anderes Stück — wofür das Ensemble jeweils anders in zwei Truppen geteilt wird. Die Werbung erfolgt durch die Gewerkschaft und die Arbeiterkammer in ihren Wirkungsbereichen, wie durch Plakate auf den öffentlichen Anschlagflächen. Diese Aktion hatte sofort mit Beginn großen Erfolg, die Vorstellungen sind stets ausverkauft. Da die Preise niedriger angesetzt wurden als die mancher Kinositze, decken sie lediglich 30% der Auslagen, wobei für den größeren Rest die Arbeiterkammer aufkommt.

Monatlich stehen 9.000 Plätze zur Verfügung. Damit werden nun tatsächlich neue Publikumsschichten herangezogen, vor allem Arbeiter und Angestellte, die vordem kaum je ins Theater gingen, aber auch Angehörige anderer Bevölkerungskreise, etwa alte Leute, denen es auf jeden Fall zu mühsam wäre, ein Theater im Zentrum der Stadt zu besuchen. Der Erfolg dieses Unternehmens zeigt sich auch darin, daß die Kinos an jenen Tagen, an denen das Volkstheater in ihrem Bereich spielt, einen Rückgang ihrer Besucherzahlen feststellen. Vollends führt man die steigende Abonnentenzahl im Haupthaus auf die neu gewonnenen Freunde der Bühne in den Randgemeinden zurück. Sie scheuen die lange Fahrt zum Theater nicht mehr.

Der Spielplan umfaßt ausschließlich Stücke, die in Wien schon vorgeführt wurden, aber nun bietet sie das Volkstheater in den Randgemeinden in neuer Besetzung und Inszenierung dar. Jeden Monat erfolgte in den früheren Jahren in einem dieser Säle eine Premiere vor den Theaterkritikern der Wiener Presse, die wie die Schauspieler in Autobussen an den Ort der Erstaufführung gebracht wurden. In der eben vergangenen Spielzeit fanden diese Premieren im großen Theatersaal eines neuerbauten Lehrlingsheims statt. Die Referate in den Zeitungen gehen ausführlich auf das Gebotene ein und zeigen wirkliches Verständnis für dieses theatergeschichtlich beachtliche Unternehmen. Was wird gespielt? Vor allem sind es Meisterdramen der Vergangenheit, von Schiller, Lessing, Goethe, Molière, Shakespeare. Sie finden einen auffallend starken Widerhall, ein Ergebnis, das

man durchaus nicht vorhersagen konnte, da manchem der Zuschauer sowohl etwa „Kabale und Liebe" oder „Der Widerspenstigen Zähmung" wie die anderen Stücke der klassischen Bühnenliteratur unbekannt waren. Diese Werke bilden den Grundstock des Gebotenen, weiters wurden etwa vier Stücke von Shaw, zwei Stücke von Georg Kaiser gespielt, ja selbst eine Komödie von Pirandello schien volles Verständnis zu finden. Daneben stehen in geringerer Zahl auch moderne Unterhaltungsstücke fallweise am Spielplan. Der Anteil an österreichischen Autoren ist hier perzentuell nur halb so groß wie im Hauptabonnement des Haupthauses: nur 15%.

Gradmesser für das Allgemeingültige

Den Stadtrandaufführungen kommt, über das Erfassen neuer Publikumskreise hinaus noch eine weitergehende Bedeutung zu. In einer Zeit, da sich das Drama in so manchem Spitzenwerk — bedingt durch die besondere geistige Situation der Gegenwart — nur an einen kleinen Kreis geistiger Menschen wendet, werden diese Abende am Rand und außerhalb des verbauten Häuserbezirks von Wien zu einem Manometer für die Kraft des Allgemeinmenschlichen in den Stücken. Gewiß, als Gradmesser des Ideellen eignen sie sich nicht, aber sie erweisen, inwieweit Probleme so vorgeführt sind, daß sie jeden zu packen vermögen, inwieweit sich in einem Stück jene lebendige Ursprünglichkeit bekundet, die so vielen heutigen Bühnenwerken fehlt. Damit kommt den Aufführungen in Schwechat, Liesing und Strebersdorf eine Wirkung zu, die über das Örtliche hinausreicht, an Grundfragen des heutigen Theaters rührt.

Da die Spielflächen, die zur Verfügung stehen, unterschiedlich groß sind, müssen sich die Dekorationen den jeweiligen Bühnenausmaßen anpassen können. Ergibt sich in einem der Säle, daß der Spielbereich eigentlich für das betreffende Stück zu klein ist, erfährt dadurch die dramatische Kraft und Wertgrädigkeit des Autors eine ebenso unerwartete, wie eigenartige Überprüfung. Stücke mit einer, allenfalls mit zwei Dekorationen kommen für diese Aufführungen vor allem in Betracht. Sind mehr Bühnenbilder nötig, müssen sie mit stehenden Rahmen und auswechselbaren Versatzstücken bewältigt werden. Treffliche Lösungen sind den Ausstattern gelungen, vor allem Maxi Tschunko, die für die Aufführungen des Haupthauses auch sehr oft wirksame Kostüme entwirft. Willi Bahner ist da als Bühnenbildner gleichfalls hervorzuheben. Als Regisseur dieser Außenvorstellungen hat sich besonders der Schauspieler Hans Frank bewährt.

Das Theater ist keineswegs, wie manchmal geglaubt wird, an jene Publikumsschichten gebunden, die es bisher getragen haben. Den Beweis hiefür erbringt das Volkstheater überzeugend in den Wiener Randgemeinden. Darüber hinaus gelingt es dieser Bühne, durch die Aufführung zahlreicher wertvoller Bühnenwerke die äußerlich auseinanderstrebenden, innerlich nicht gefestigten heutigen Menschen vom allgemein Menschlichen her zu fassen und im gemeinsamen Erleben zu einen.

DER SIEGESZUG DER WIENER OPERETTE

Von Franz Hadamowsky (Wien)

Vor hundert Jahren erschienen im Wiener Theater musikalische Einakter, die aus Frankreich kamen und sich bescheiden Operetten nannten. Ihr Schöpfer, Jacques Offenbach, in Wien völlig unbekannt, aber sehr bald weithin berühmt, wollte mit dem Namen „Operette" zum Ausdruck bringen, daß es sich um ein kleines musikalisches Werk für die Bühne handle; es war der komischen Oper wie dem Singspiel verwandt und verdankte seine neue Art, die sich von nun an mit dem Begriff der Operette verband, dem Talent seines Schöpfers. In Wien fand die neue Gattung sofort begeisterte Aufnahme. Das Wiener Volksstück bereitete ihr den Boden und der Wiener Volkstheaterkapellmeister Franz von Suppé war der erste, der sich in der neuen Gattung versuchte, und der durch seine romanische Herkunft sogleich mit der Operette vertraut war.

Der Erfolg Offenbachs, der bald vom bescheidenen Einakter zur abendfüllenden Operette mit wirksamen Stoffen, großer Ausstattung und umfangreichem Ensemble schritt, ließ den Ehrgeiz des Königs des Wieners Walzers, Johann Strauß Sohn, nicht ruhen. 1874 gelang ihm nach vorangegangenen Versuchen mit der „Fledermaus" der große Wurf und eine Spitzenleistung der Wiener Operette überhaupt.

In ihr vereinten sich der Zauber des Wiener Walzers und des Wiener Liedes mit wienerischem Charme und Wiener Witz zu einem ganz neuen, beschwingten Theaterfest, dem die Herzen des Publikums in dieser politisch so bewegten Zeit zuflogen. Zwischen der französischen und der Wiener Operette entstand ein Wettstreit, der auf Wiener Boden bald zugunsten der wienerischen Art entschieden war.

Die Wiener Operette erlebte zwischen 1870 und 1890 ihre erste klassische Blütezeit, ihre „Goldene Zeit"; Johann Strauß, Franz von Suppé und Karl Millöcker schufen neben vielen anderen ihre erfolgreichen Kompositionen, das Librettistenpaar Zell-Genée sorgte für heitere und singbare Texte, und hervorragende Sänger-Darsteller, allen voran Marie Geistinger und Alexander Girardi, gaben den Werken das rechte Leben auf der Bühne. In den letzten Jahren des achten Jahrzehnts des vorigen Jahrhunderts erfuhr die Operette in Wien eine neue, von England her bestimmte Note. Die englische Operette trat mit „Mikado" auf und mit Wien und Paris in fruchtbaren Wettstreit.

Durch den Bau von Eisenbahnen wurde die Welt kleiner. Die Fremden, die die Kaiserstadt an der Donau immer zahlreicher — besonders anläßlich der Welt-

ausstellung im Jahr 1873 — besuchten, schilderten ihre Eindrücke von dem neuen, leichtbeschwingten Kind Thaliens in ihrer Heimat, und als Johann Strauß im Jahre 1875 mit seiner ersten Operette „Indigo" nach Paris kam, wurde er in der Stadt Offenbachs stürmisch gefeiert. Mehr als fünfundzwanzig Städte, darunter London und Neapel, sahen damals Strauß-Operetten.

Die bedeutendsten Werke der Klassiker der Wiener Operette und ihrer Zeitgenossen verbreiteten sich sehr schnell über die österreichisch-ungarische Monarchie hinaus in Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien; so wurde zum Beispiel Suppés „Boccaccio" in Barcelona im Jahr 1884 über hundert Mal gegeben.

Im Jahre 1871 reiste Strauß nach New York und gab in Amerika vierzehn Massenkonzerte mit einem Riesenorchester; er bereitete damit der Wiener Operette den Weg in Amerika. Nachdem die Franzosen (Offenbach, Lecocq, Audran) und die Engländer (Sullivan) die Amerikaner mit der Operette bekannt gemacht hatten, kam auch die Wiener Operette der klassischen Periode in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten; Augustin Daily, einer der erfolgreichsten Theatermanager des Jahrhunderts, begann 1880 seine Laufbahn mit einer Bearbeitung von Richard Genées Operette „Der Seekadett", die er „The Royal Middy" betitelte; der Erfolg, den er damit errang, blieb ihm im nächsten Jahr bei einer neuen Genée-Operette „Zanina" nicht treu. 1883 kam als erste Operette von Johann Strauß „Der lustige Krieg" zur Aufführung, seine „Fledermaus" wurde allerdings erst ein halbes Jahrhundert später ein ganz großer Erfolg am Broadway.

Schon 1870 hatte Suppé mit seiner „Fatinitza" in Amerika große Erfolge; 1885 erlebte Millöckers „The Black Husar" eine Serie von hundertvier Aufführungen und somit waren die Klassiker des „goldenen Zeitalters" der Wiener Operette auch in den Vereinigten Staaten bekannt geworden. Genées „Manon" führte Heinrich Conried, der spätere Direktor der Metropolitan Oper, zu vollem Erfolg.

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hatte der gefährliche Leerlauf routinierter Produktion einerseits zu einer gewissen Operettenmüdigkeit geführt, andrerseits war der Gattung ein Streben nach der großen Oper nicht zuträglich gewesen. So war Johann Strauß mit seinem „Ritter Pazman" nur ein Achtungserfolg beschieden und die wenigen großen Operettenerfolge dieser Jahre, wie zum Beispiel Heubergers „Opernball", standen der komischen Oper näher als der Wiener Operette.

Aber bald nach der Jahrhundertwende kam es zu einem neuerlichen Aufstieg. Im klassischen Wiener Operettentheater, dem „Theater an der Wien", war Imre Karczag als Direktor eingezogen und in seinem Gefolge erschienen die neuen Meister der zweiten Blütezeit der Wiener Operette: allen voran Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Edmund Eysler, Leo Fall und Oskar Straus. Die Nationen der sterbenden österreichisch-ungarischen Monarchie schickten wie zum Abschiedsgruß ihre schönsten Melodien und Tänze in die politisch vielbefehdete Hauptstadt: allen voran Ungarn, Tschechen und Polen.

Im Jahre 1905 erschien das erfolgreichste und beliebteste Werk des „silbernen

Zeitalters" der Wiener Operette, Lehárs „Lustige Witwe". Der zweite Siegeszug der Wiener Operette begann in einem Ausmaß und mit Erfolgen, die dem ersten gleichkamen, nicht nur in der Monarchie, sondern auch in Deutschland und im übrigen Europa. „Die lustige Witwe" leitete 1907 diese zweite Reihe der Erfolge in Amerika ein und versetzte über ein Jahr (416 Vorstellungen in ununterbrochener Folge) den Broadway in Begeisterung. 1908 folgte Oskar Straus mit seinem „Walzertraum", 1909 Falls „Dollarprinzessin", und wieder Oskar Straus mit seinem „Tapferen Soldaten" (The Chocolate Soldier) und Kálmán mit „Herbstmanöver", 1911 Lehárs „Zigeunerliebe", 1912 „Der Graf von Luxemburg" und „Eva", 1914 Kálmáns „Sari". Dieser Siegeszug wurde nach einem knappen Jahrzehnt durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges unterbrochen. Amerika suchte und fand neue Wege für das leichte musikalische Genre im Musical.

In Wien wurde diese zweite Blütezeit durch den Weltkrieg nicht unterbrochen. Noch in den Zwanzigerjahren feierte die Operette hier ihre Erfolge und neue Kräfte strömten ihr zu. Als jedoch infolge der Wirtschaftskrise und der unglücklichen politischen Lage das Leben in Wien immer ernster und schwieriger wurde, verlor auch die Operette ihr Lebenselement und ihr „silbernes Zeitalter" fand noch vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges sein Ende. Das „Theater an der Wien" schloß seine Pforten, die Meister dieses Genres suchten (wie Strauß vier Jahrzehnte früher) den Weg zur Oper; 1938 aber verstummten die Komponisten oder gingen in die Fremde. Damit erwachte die Operette noch einmal in Amerika, vor allem durch Kálmán und Robert Stolz, mit neuen Werken zu neuem Leben. Jetzt scheint ihre produktive Zeit endgültig vorbei zu sein.

Wenn aber auch das Musical ihr Erbe angetreten und seine alte musikalische Verwandte verdrängt hat, wird die Operette in Wien nicht nur als tote Form gepflegt, ihre Aufführungen werden als zum Wiener Leben zugehörig empfunden und für die Substanz des Wiener Kulturlebens bestimmend angesehen.

WIEDERGEWINNUNG DER WIENER OPERETTE IN DER VOLKSOPER UND IM RAIMUNDTHEATER

Von Franz Mailer (Wien)

Zu den überraschendsten Leistungen im Wiener Theaterleben ist die Tatsache zu rechnen, daß es innerhalb relativ kurzer Zeit gelang, zunächst die Spitzenwerke der sogenannten „Goldenen Ära" der Wiener Operette, die durch die Namen ihrer wichtigsten Repräsentanten Johann Strauß Sohn, Franz von Suppé und Karl Millöcker zu kennzeichnen wäre, und später auch jene der „Silbernen Periode", die etwa mit Lehár und Fall beginnt und vielleicht mit Edmund Eysler und Robert Stolz begrenzt werden kann, dem Theateralltag wiederzugewinnen und ihnen die Gunst eines breiten Publikums zu sichern. Das war keineswegs selbstverständlich. In den Dreißigerjahren, deren Nachwirkung allerdings durch den Krieg jäh unterbrochen wurde, hatte die klassische Operette nur wenig Anhänger. Auf dem Spielplan der Häuser, die sich noch um die fröhliche Muse unbeschwerter Unterhaltung bemühten, dominierten die revueartig aufgelockerten Operetten in der Art der „Grünen Wiese" (Musik von Jara Beneš) oder der Singspiele im Stil etwa von Benatzkys „Meine Schwester und ich". Einige wenige Werke der klassischen Wiener Operette, darunter selbstverständlich das Meisterwerk „Die Fledermaus", hatten in der Staatsoper Zuflucht gefunden, konnten aber dort im Spielplan keineswegs dominierend hervortreten.

Nach den unseligen Märztagen des Jahres 1938, in denen Österreichs Selbständigkeit vernichtet wurde, nahmen zunächst Importe nord- und mitteldeutscher Provinzen einen breiten Raum ein. Dann kam der Gegenschlag: die lokalpatriotisch betonten Operetten und Singspiele — Musterbeispiel: „Die Gigerl von Wien" (Musik: Alexander Steinbrecher) — fanden ungeheure Resonanz, weil sie als Stücke des „heimlichen Widerstandes" verstanden wurden. Und dann verdämmerten alle Ansätze im „Totalen Krieg".

In der ersten Nachkriegsepoche mußte einfach die Operette willkommen sein. Darüber bestand kein Zweifel: ihr Optimismus, ihre etwas leichtfertige Art, sich über Schwierigkeiten hinwegzuschwindeln, aber auch ihr Beispiel betonter Lebenslust mußten schon als Kontrast zum reichlich trüben Alltag überaus gefragt sein. Die Rechnung stimmte denn auch haargenau. Man spielte nicht nur in den angestammten Theatern — soweit diese spielfähig waren —, sondern zum Beispiel auch in den Sophiensälen in Erdberg und in Weigls Dreherpark vor den Toren von Schönbrunn Operetten, klassische und moderne Stücke im raschen Wechsel, bemühte sich auch eifrig, verpönt gewesene Komponisten dem Publikum wieder in Erinnerung zu rufen.

Diese Epoche klang rasch ab, die improvisierten Bühnen mußten wieder zusperren, die hohen Kosten eines Ensembles, eines Orchesters und eines Chores konnten nur von finanziell gut fundierten Theatern aufgebracht werden, eine gewisse Ermüdung des Publikums infolge der in der Summe doch kaum zureichenden Leistungen stellte sich ein —, und so steuerten die Dinge im neu erstandenen „Operettenreich" rasch einer Krise zu, in deren Strudel auch jene Werke zu verschwinden drohten, denen man auf Grund ihrer reichen musikalischen Substanz Dauer vorausgesagt hätte.

Es ist das Verdienst der damals vom jetzigen Intendanten der „Deutschen Oper am Rhein", Dr. Hermann Juch, geleiteten Volksoper — sie führte in jenen Jahren den offiziellen Titel „Staatsoper in der Volksoper" —, im entscheidenden Moment und mit den richtigen Mitteln eingegriffen zu haben. Juch hatte einige Operetten in allerdings nicht überragenden Inszenierungen im Spielplan vorgefunden. Die Art der Darstellung wollte ihm jedoch ebensowenig behagen wie dem Publikum. Da wurde mit der Bühnentechnik vergangener Jahrzehnte in eigentlich gar keinem Stil gespielt, man hatte den Boden volkstümlicher Herzlichkeit, auf dem Operettenerfolge durchaus gedeihen können, ebenso verloren wie das Terrain, auf dem sich experimentierfreudige Neuerungen hätten entfalten mögen. Man empfand die Notwendigkeit, dem Altgewohnten neue Impulse zu geben, und gelangte schließlich zu einer Reihe von einander nahe verwandten Lösungen, die sogleich in Wien und weit über die Grenzen Österreichs hinaus Schule machten.

In der Rückschau möchte man formulieren, es sei zur Synthese einer gemäßigten „Filmtechnik" mit den Ausstattungskniffen à la „Wirtschaftswunder" gekommen, und obendrein hätten sich bei verschiedenen Inszenierungen als willkommene Würze jene kabarettistischen Ingredienzien eingestellt, die dereinst nach Pariser Muster von der Wiener Operette gerne verwendet worden waren. Launigerweise wiederholte sich die Geschichte der Kinderstube der Operette wenigstens andeutungsweise: wie einst die Theaterkapellmeister Suppé und Millöcker den in Paris als „Vater der Operette" erfolgreichen Offenbach für den Wiener Geschmack abwandelten und solcherart den Boden für die „Wiener Operetten" von Johann Strauß schufen, so führte nunmehr wieder eine Offenbach-Inszenierung den Umschwung herbei: die von der Wiener Kritik nicht recht verstandene, daher auch im Durchschnitt ungünstig beurteilte, vom Publikum aber zum ersten Sensationserfolg der neuen Ära erhobene Einstudierung von „Orpheus in der Unterwelt" unter der Leitung von Willi Forst.

Das Erfolgsrezept war hierbei bereits klar gemischt: Forst stellte den Sängern qualifizierte Schauspieler an die Seite. Daß er sie aus den Kreisen der Filmschauspieler (Hans Moser, Paul Kemp) nahm, während sie später vom Burgtheater entliehen wurden, darf als unwesentlich übergangen werden. Wichtig war die genau abgewogene Mischung von Sängern und Schauspielern: weder wurde der Gesangspart unterschätzt, noch achtete man jene Sprechrollen gering, die einst immerhin zum Beispiel ein Nestroy (Jupiter) verkörpert hatte. Zum anderen aber verpflanzte Forst den Filmstil behutsam auf die Drehbühne. Marischka und

Rott folgten ihm darin mit weiteren Musterinszenierungen, in denen der unverblühte Reiz der Musik sich voll auswirken konnte, aber auch jene Stützen für das Auge und den „Neuigkeitensinn" gegeben waren, deren der Theaterbesucher bedarf. Denn nichts vertreibt den Zuschauer sicherer, als wenn oft Dargebotenes ein weiteres Mal abgewandelt wird.

Es währte mehrere Jahre, bis das hier skizzierte Erfolgsrezept an den wichtigsten Werken der klassischen Operettenära durchexerziert war. Die Pracht der Ausstattung, die Darstellung wichtiger Rollen durch Mitglieder des Burgtheaters, der Einsatz eines großen, an symphonischer Musik und an der Opernliteratur geschulten Orchesters, eines ebensolchen Chores und einer Reihe von qualifizierten Opernsängern: das schuf unwillkürlich ein Pathos, das sich auf augenfällige Art mit der Patina in Verbindung setzte, die über Werken wie „Die Fledermaus" oder „Der Bettelstudent" nun einmal liegt. Dazu kam ferner, daß die Regisseure Adolf Rott und Oscar Fritz Schuh, denen hinreißend schöne und geschlossene Inszenierungen zu danken waren, von der Oper und vom Schauspiel her kamen, daß solcherart die besten Geister beider Kunstgattungen bei der Wiedererweckung jenes „Wechselbalges" Operette Pate standen, in dessen Wesen sich buffoneske Opernkunst und Sprechstück verbinden und der doch durchaus eigenständig ist.

Es wäre freilich verfehlt, nur des Reigens der geglückten Neueinstudierungen von Meisterwerken der „Goldenen Operettenära" zu gedenken, der mit den populärsten Johann Strauß-Operetten wie „Die Fledermaus", „Der Zigeunerbaron", „Eine Nacht in Venedig", „1001 Nacht" oder „Wiener Blut" begann, Suppé („Boccaccio") und Millöcker („Der Bettelstudent") einschloß und zu Richard Heubergers herrlichem „Opernball" führte, die Mißerfolge bei der Wiederbelebung schwächerer Werke jedoch zu verschweigen. So konnten sich weder Millöckers „Armer Jonathan" noch etwa Lecocqs „Giroflé-Girofla" längere Zeit im Spielplan behaupten, und der mehrfach verkündete Plan, die einzige komische Oper von Johann Strauß, die ihrem berühmten Autor die Pforten der Hofoper hätte öffnen sollen, „Ritter Pazman", neu zu beleben, wurde überhaupt nicht ausgeführt. Hingegen gelang das Vorhaben, den Werken der „Goldenen Operettenära" einige hervorragende Exempel aus der „Silbernen Epoche" an die Seite zu stellen: Lehárs „Lustige Witwe" feierte auch am Währinger Gürtel Triumphe, ja sogar die unglückliche „Giuditta" konnte dank der hervorragenden Darstellung des Werkes durch Ljuba Welitsch und ein hervorragendes Ensemble eine Erfolgsserie erreichen, wie sie ihr seinerzeit anläßlich der Uraufführung des Werkes in der Wiener Staatsoper nicht beschieden gewesen war.

In dieser ganzen Serie von rühmenswerten Neueinstudierungen findet sich allerdings kein Stück, das der Gattung der „Wiener Lokaloperette" zuzurechnen wäre. Die Volksoper, die in jenen Tagen ein ideales Gleichgewicht im Spielplan erreicht hatte und den Operettenabenden Aufführungen „Großer Opern" — Beispiele „Tannhäuser" oder „Carmen" — und Novitäten — etwa Brittens „Bettleroper" oder Abende mit modernen Balletten an die Seite stellte, hielt eine exakte Linie, die allerdings nicht in den Bereich des „Wienerischen Volksstückes mit

Musik" – wie man manche „Wiener Operetten" besser benennen würde – wies. So fand die Direktion des Raimundtheaters ein weites Feld zu fruchtbarer Betätigung vor, als das Haus nach vorübergehender Sperre wieder eröffnet werden konnte. Im Theater in der Wallgasse strebte man vor allem nach dem Kassenerfolg, sah jedoch darauf, daß dieser stets mit sauberen künstlerischen Mitteln erreicht wurde. Hier gedieh jene „volkstümliche Herzlichkeit", von der bereits die Rede war, weil sie einen idealen Nährboden für Operettenerfolge abzugeben imstande ist.

Während am Währinger Gürtel Opernsänger und Burgschauspieler eine „gehobene Form" des Operettenvortrages kultivierten, suchte man in Mariahilf nach Kräften, die über jenen Mutterwitz verfügten, der die Großen im Reich der Operettendarstellung stets ausgezeichnet hatte. Diese wußten genau, wie man im Publikum „einen Lacher" oder einen spontanen Szenenapplaus auszulösen vermag und mit welchen Mitteln man dem Zuhörer Herz und Gemüt bewegt. Es wäre ein Unrecht, wollte man aus der Schar der Schauspieler, denen im Raimundtheater derart Großes gelang, einzelne herausgreifen. Mochten die Aufführungen manchmal nicht über jenes „Gesangspaar" verfügen, das eine gute Operettendarstellung braucht: die „Episodisten" waren stets vorhanden, die den Randfiguren Leben einzuhauchen verstanden, die Komiker, die das Publikum zum Lachen brachten, die Tänzer, die für temperamentvolle Auflockerung des Geschehens sorgten, und jene „Urwiener Typen", die nun einmal bei den Aufführungen einer „Lokaloperette" nicht fehlen dürfen.

Das Repertoire des Raimundtheaters setzte sich aus Werken der „Silbernen Operettenära", einzelnen Stücken der klassischen Epoche und zahlreichen Operetten der jüngstvergangenen Jahrzehnte zusammen. Edmund Eysler fand hier die verdiente Pflegestätte ebenso wie etwa Bruno Granichstädten oder Paul Abraham. Zunächst suchte man auf den ein wenig ausgetretenen Pfaden des herkömmlichen volkstümlichen Darstellungsstiles den Erfolg, dann wurde – unter dem Eindruck des Zulaufes, den Aufführungen der ersten „Musicals" in Wien und andernorts fanden – ein revueartig aufgelockerter Stil kultiviert, der gelegentlich über das Ziel einer „gekonnten Unterhaltung" hinausgriff.

In einem entschiedenen, vielfach sicher zweckmäßigen, jedoch nicht in allen Fällen zufriedenstellenden Gegensatz zur Volksoper stellte sich das Raimundtheater auch dadurch, daß es mitunter allzusehr bestrebt war, die Aufführungen auf einen bestimmten Star abzustimmen, beziehungsweise überhaupt den Spielplan auf das Auftreten bestimmter Künstler auszurichten (Beispiele: Marika Rökk, Johannes Heesters, Zarah Leander, Hans Albers). Nun muß man freilich dem Theater zugute halten, daß seine Direktion, die nicht über das Budget der Volksoper verfügt, einfach nicht in der Lage war, um den Star herum ein diesem gleichwertiges Ensemble zu bilden, während man am Währinger Gürtel unschwer das Ensemblespiel zu kultivieren vermochte. In der Regel aber hat das Wiener Publikum beide Formen der Operettendarbietung bestätigt: die kultiviertere in der Volksoper wie die volkstümliche im Raimundtheater. Über Österreichs Grenzen hinaus hat freilich nur das Beispiel der Volksoper Schule gemacht.

COURAGE IM KELLER

Zeittheater der Wiener Kleinbühnen 1945—1960

Von Rudolf Weys (Wien)

Kleinbühnen, in Wien meist Kellertheater genannt, sind Kinder unserer Zeit. Die Not hat sie geboren, fast allüberall liegt ihre Sternstunde im Jahre Null. In Deutschland erzwang die Trümmernot der Theater den Einzug in Zimmer und Keller; in Wien, wo außer Burg und Oper keine Bühnen zerstört waren, führten Zeitproblematik, Wirtschaftsnot und die Finanzlage der großen Theater zu ähnlichem Ausweg. Nur Kleinbühnen können ohne allzu großes Risiko experimentelle Ur- und Erstaufführungen wagen. Sie locken ihren speziellen Publikumskreis mit kleineren Preisen, in Wien boten sie zumeist — an dichtbesetzten Kaffeehaustischen — auch noch Mokka und Coca-Cola zu Zeittheater und Literatur. Die rauchgeschwängerte Bohèmeatmosphäre vernebelte theatralische Schwächen. So gedieh im ersten Nachkriegsjahrzehnt im Keller Theater oft besser als Champignons.

In Wien hatten die Kleinbühnen freilich schon eine bis dato noch wenig erforschte Vorgeschichte. Zwischen 1931 und 1938 bezogen politisch-literarische Cabarets den Keller. Es ist kein Zufall, sondern organische Entwicklung, daß die 1931 gegründete Kleinkunstbühne „Der liebe Augustin" 1950 zum „Theater der Courage" wurde. Ebenso lag es im Zug der Zeit, daß in jenem Keller des Café Dobner, in dem 1933/38 die „Literatur am Naschmarkt" das Experiment gewagt hatte, Formen des Kabaretts und des Theaters zu verbinden, im Jahr 1953 die kleine Bühne „Kaleidoskop" einzog. Aber auch das echte „Theater für 49" gab es schon annodazumal. Es führte diesen Namen, weil nur 49 Personen Zutritt hatten; unter 50 Personen bedurfte es damals — wie auch heute — in Wien keiner behördlichen Konzession. E. Jubal hatte seine Liliputbühne im „Hotel de France" am Schottenring etabliert. Er machte dort die Wiener mit Anouilh und Giraudoux bekannt, brachte Uraufführungen von Ödön v. Horvath, kurzum, er war in Zeiten ewiger Theaterkrisen zielstrebig und vital einer der geistig regsten Theaterleiter jener Jahre.

Vermerkt sei, daß auch Leon Epp, heute Direktor des Volkstheaters, 1936 im Palais Eugen am Parkring die „Insel", gleichfalls ein konzessionsfreies Theater für 49, gegründet hatte, das ausschließlich literarisch wertvolle Stücke bot. Demnach hat Wien punkto „Zimmertheater" vielleicht sogar Prioritätsanspruch im deutschen Sprachraum.

Das Dritte Reich setzte freilich einen Schlußpunkt hinter all die „prähistorischen" Experimente. Nach dem 12. März 1938 blieben „schlagartig" alle Cabarets und Kleinbühnen geschlossen. Die große Pause währte fast ein Jahrzehnt; nach Kriegsende konnten die Experimentiertheater und Kleinbühnn neu beginnen.

Seither sind 15 Jahre vergangen, die uns deutlich Höhepunkte und Tiefen, kurzfristige Experimente und kontinuierliche Planungen unterscheiden lassen. Leider gibt es auch über diesen Zeitabschnitt noch keinerlei ordnendes Material; einzig Dr. Kurt Radlecker, der selbst als Regisseur und Schauspieler oft auf Kellerbühnen stand, arbeitet an einem Aufschluß gebenden Werk, dessen Daten auch hier vielfach Verwendung fanden.

Kontinuierlich durchgehalten haben nur wenige. Dauer und Bestand einer Kleinbühne hängen am stärksten von ihrem Begründer und Leiter ab. Viele nützen Theaterspielen im Keller nur als Sprungbrett. Geben sie auf, verliert die Bühne zumeist — oder zumindest eine Zeitlang — ihr Gesicht; die Nachfolger traben nur noch müde dahin, der Spielplan wird seichter und epigonisch, ein radikaler Schlußpunkt wäre oft das bessere Los.

Durchgehalten seit Eröffnung hat die „Wiener Neuberin" Stella Kadmon. 1931 gründete sie mit Peter Hammerschlag den „Lieben Augustin", der 1938 stillgelegt, 1945—47 reaktiviert, nach Rückkehr der Gründerin nur kurze Zeit Kabarett blieb. Frau Kadmon machte aus ihm im April 1950 das „Theater der Courage" und eröffnete mit Bertolt Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches" sowie Siegfried Freibergs „Kleines Weltwirtshaus", einer österreichischen Uraufführung.

Courage hatte die Leiterin immer, und mit großer Zähigkeit verfolgte sie stets einmal ins Auge gefaßte Ziele. Wenn sie zeitweilig auch „publikumssichere" geschäftbringende Stücke spielt, macht sie auch hierbei keine allzugroßen Konzessionen. So stand etwa „Das unterschlug Homer", ein leichtgewichtiges Lustspiel von Horst Lommer, immerhin neben Wolfgang Borcherts Nachkriegsdrama „Draußen vor der Tür" und Hermann Mostars Komödie „Wenn der Schnee schmilzt". Im zweiten Spieljahr brachte sie „Das Zeichen des Jona" von Günther Ruthenborn und Georg Kaisers „Floß der Medusa", beides in sehr guten Inszenierungen. Zwischendurch wurde im Fasching gebrettelt. Danach folgten „Die chinesische Mauer" von Max Frisch und „Die ehrbare Dirne" von Sartre. Im dritten und vierten Spieljahr: Weisenborns „Ballade vom Eulenspiegel", ein langer Serienerfolg, Cocteaus „Schreckliche Eltern", Ferdinand Bruckners „Rassen", „Die Spieldose" von Georg Kaiser, „Der Ball der Diebe" von Anouilh und zwischendurch immer wieder österreichische Uraufführungen. Gewiß ein ansehnlicher Spielplan.

1952/53 spielte Stella Kadmon persönlich „Die Neuberin" von Weisenborn, danach blieb ihr dieser Name. Horvaths „Don Juan kommt zurück", Anouilhs „Romeo und Jeanette" sowie die Uraufführungen „Der Trommelbub" und „Ein Boot will nach Abaduno" ergänzten das Repertoire. Im Jahr darauf folgten Strindberg, Priestley, Zola und 1954/55 Aristophanes, Sartre („Im Räderwerk"), ja sogar „Antigone" von Sophokles, danach Salacrou, Sauvajon und Ugo Betti

(„Der Spieler"). Aus der Spielzeit 1955/56 blieben vor allem Graham Greens „Die Kraft und die Herrlichkeit", „Die Rakete" von Sternheim, Jean Genets „Die Dienstboten" sowie die Uraufführung „Das Leben nebenan" von Ruth Kerry in Erinnerung.

Das neunte Spieljahr fand seinen Höhepunkt in der bravourösen Darstellung des Schauspiels „Von Mäusen und Menschen" von John Steinbeck (Regie: Helmut Wagner). Laut und turbulent ergänzten das Jahr „Die Karabinieri" von B. Joppolo und „Die Husaren kommen" von P. A. Breal. Das Jubiläumsjahr 1957/58 begann mit Leopold Ahlsens „Philemon und Baucis", inszeniert von Fritz Zecha, setzte sich mit „Kehr zurück, kleine Sheba" von W. Inge fort und fand seinen Höhepunkt in dem von Edwin Zbonek geleiteten Schauspiel „Der versteinerte Wald" von R. E. Sherwood. Die Saison 1958/59 setzte sensationell ein. Am Programm stand ein Schauspiel aus der polnischen Tauwetterperiode, „Das Schweigen" von Roman Brandstätter, dem der Start in der „Courage" im In- und Ausland zum Durchbruch verhalf. „Der Immoralist" von André Gide und ein Einakterabend O'Neills fanden kaum geringeres Interesse. Das Schillerjahr 1959/60 wurde mit der „Braut von Messina" in moderner Kleidung, einem ziemlich fragwürdigen Experiment begonnen. Literarischen Erfolg brachte Caldwells „Tabakstraße", großen Publikumserfolg hingegen erzielten Clifford Odets „Das Mädchen vom Lande" und „Das Leben meines Bruders" von Lida Winiewicz, einer von E. Zbonek trefflich inszenierten Uraufführung. Es war zugleich das letzte Stück im alten Hause.

In zwölf Spieljahren insgesamt 90 Inszenierungen, davon zirka 20 Ur- oder Erstaufführungen in deutscher Sprache, präsentieren zweifellos eine Spitzenleistung des „Kellertheaters". Die Mühe wurde belohnt. Stella Kadmon bezog mit Beginn der laufenden Saison 1960/61 ein geschmackvoll neuadaptiertes Theater mit zirka 200 Personen Fassungsraum am Franz-Josefs-Kai. Hier spielt man vor Sesselreihen, daher ohne Kaffeehausbedienung, aber der Ehrenname „Theater der Courage" ist selbstverständlich geblieben.

Ehe wir uns andern Kleinbühnen zuwenden, muß wohl des „Studios der Wiener Hochschulen" gedacht werden, dem die meisten Kellertheater geistige Anregung, viele sogar ihre Existenz verdanken. Hier wurden schon 1945, bald nach dem Einmarsch der Roten Armee und erstmalig nach der totalen Theatersperre des Dritten Reiches, wieder Theaterexperimente gewagt. Ein Anschlag am schwarzen Brett der Universität hatte musisch interessierte Studenten aufgerufen, sich im Kulturreferat der Hochschülerschaft zu melden. Dessen Leiter Dr. Friedrich Langer — heute Pressereferent im Unterrichtsministerium und Professor am Reinhardtseminar — hat damals mit der Gründung einer Studentenbühne dem Experimentiertheater zweifellos neues Terrain erobert. Viele Regisseure, denen später gegründete Kellerbühnen ihr Gesicht verdankten, wagten im „Studio" ihre ersten Versuche. Zunächst mußten sie sich freilich alles selbst zurechtbasteln: Bühne, Vorhang, Beleuchtung, Kostüme und Dekorationen. Genau wie die Kabarettisten der dreißiger Jahre. Man begann unbeholfen mit Hofmannsthal und Nestroy, Shakespeare und Curt Götz. Zwischendurch

wurde aktuelles Zeitkabarett gebracht: „Wir sagen uns fast alles." Studenten spielten für Studenten. Maßstäbe der Vollendung waren hier nicht anzulegen, das versteht sich; wohl aber hoben sich bald zahlreiche Talente vom Durchschnitt ab. Es war ein Hexenkessel des Theaters, der heftig brodelte und ständig neue Blasen warf. Ein Wiener Mittagsblatt schrieb 1947 anläßlich Büchners „Woyzeck": „. . . die Schauspieler handeln in einem Rausch, der die Zuschauer in einen ähnlichen Zustand versetzt. Wir befinden uns damit am Anfang und am Ende aller Kunst."

So war es tatsächlich. Die jungen Leute trauten sich an alles heran, an Cocteau und Goethe, Euripides und Sternheim, Rabindranath Tagore und Hans Weigel. Studentengastspiele in Zürich, Holland, Belgien, Deutschland und England wurden absolviert. Man straffte sich, man bröckelte ab. Volle fünf Jahre hielt die Parforcejagd an. 1950 zerfiel das Ensemble, erhoffte Subventionen blieben aus, es war das Ende. Die letzten Inszenierungen waren Nestroys „Talisman" (Regie: Helmut Qualtinger) und „Die Illegalen" von Günther Weisenborn (Regie: Helmut Schwarz). Man hatte es immerhin auf 62 Stücke und drei Kabarettprogramme gebracht, 13 Ur- und Erstaufführungen eingeschlossen. Neben vielen andern Schauspielern wurde Wien mit Lona Dubois, Hilde Sochor, Hertha Kravina, Bibiana Zeller, mit Karl Hackenberg, Franz Messner, Peter Minnich, Helmut Qualtinger, Kurt Radlecker bekannt, ebenso mit dem Bühnenbildner Wolfram Skalicki und den Regisseuren Michael Kehlmann, Erich Neuberg, Helmut Schwarz, Helmut Wagner, Hilde Weinberger und Peter Weihs; eine Liste, die keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Im ganzen mag das „Studio der Hochschulen" als klassisches Beispiel für Experimentiertheater einer Sturm- und Drangperiode gelten.

In ähnlicher Art und zeitweise sich mit dem Hochschulstudio überschneidend experimentierte eine zweite Gruppe, die sich erst „Studio junger Schauspieler", dann — nach der Jahreszahl ihrer Gründung „Studio 48" und zuletzt „Theater der 49" nannte. Ihr Wirkungsbereich waren zunächst die Wiener Volksbildungshäuser, 1949 wurden sie im Café Dobner seßhaft. Ihr größtes Verdienst: Sie spielten vorwiegend österreichische Autoren. (Weigels „Barrabas"; Jura Soyfer, „Der Lechner Edi schaut ins Paradies"; „Das sind wir" von Helmut Schwarz; Reinhard Federmanns „Der Weg zum Frieden"; „Der vergessene Bahnhof" von Milo Dor usw.) Schon nach einem Jahr war die Gruppe neuerlich heimatlos, das Café Dobner hatte sie ausquartiert.

Solchen Vorspielen verdankt jedoch das „Theater am Parkring" seine Entstehung, vornehmlich freilich den jungen Regisseuren Herbert Fuchs und Erich Neuberg, die nun im Keller des Café Weihburg, nahe dem Stadtpark, ihre Pläne zum größten Teil verwirklichen konnten.

Mit Lope de Vega und Büchner wurde die neuadaptierte Kleinbühne im Herbst 1949 eröffnet, mit „Gottes Utopia", Ambessers Komödie „Das Abgründige in Herrn Gerstenberg" und „Tartüff" in moderner Kleidung hatte man bereits gewonnen. Die Inszenierungen am Parkring waren immer in irgendeiner Art markant; das galt auch im zweiten Spieljahr bei Katajews „Ein Strich geht

durch's Zimmer", bei Thornton Wilder, Christopher Fry, Ugo Betti und Jean Cocteau sowie in ganz besonderem Maße bei Shakespeares „Komödie der Irrungen", die man als Breitwand-Filmparodie mit verjazzten Songs bravourös herausbrachte.

Die Wiener Presse verlieh damals dem Parkringtheater den ehrenvollen Titel „Beste Kleinbühne Wiens". Freilich traten hier — weit stärker als sonst im Keller üblich — neben den jungen Darstellern arrivierte Schauspieler auf, was alsbald rundum Schule machte. Das Gesicht der Parkringbühne prägten aber doch die Regisseure, zu denen neben Fuchs und Neuberg auch Helmut Schwarz und Wolfgang Glück, ein Schüler Berthold Viertels, zählten. Glück erzielte schon bei seinem ersten Debut mit „Arsenik und Spitzen" einen durchschlagenden Erfolg. Neuberg inszenierte mit gleichem Ergebnis „Hinter geschlossenen Türen" und Ödön v. Horvaths „Unbekannte von der Seine". Mit „Warten auf Godot" in stärkster Besetzung — Otto Schenk, Kurt Sowinetz, Erland Erlandsen, Günther Haenel — gewann er sozusagen den „Oscar" des Jahres 1954. Leider war dies zugleich sein Abschiedsgeschenk an den Keller, da Neuberg sich nun dem Rundfunk zuwandte, um bald danach im Aufbau des österreichischen Fernsehens eine führende Position zu übernehmen. Herbert Fuchs hatte zum gleichen Termin einen ganzjährigen Vertrag für Graz unterzeichnet.

Damit war das Parkringtheater geköpft. Wohl boten zunächst Kurt J. Schwarz und Peter Weihs mit Camus' „Caligula" und Emylin Williams' „Die Nacht wird kommen" interessante Fortsetzung. Dem folgte jedoch ein breites Wellental mißlungener Experimente. Erst ein Einakterabend (Courteline, Urwanzow, Nestroy), in Szene gesetzt von Otto Schenk und — in gleicher Regie — Paul Willems „Der gute Wein des Herrn Nuche" brachten wieder hoffnungsfrohen Wind ins Haus. Als danach neuerlicher Direktionswechsel eintrat — der bisherige kommerzielle Leiter Wondruschka übernahm nun die künstlerische Führung —, änderte sich das Bild kaum. Auch ab 1955 wechselte Gutes mit Schwachem in vehementem Auf und Ab. In Erinnerung bleiben aus all den Jahren: „Der Fall Pinedus" von Paolo Levi, eine geschickte Inszenierung Wolfgang Glücks von Nestroys „Eisenbahnheiraten" (1956), „Der eingebildete Doktor" von Hans Weigel (Regie: Otto Ambros), Remarques „Die letzte Station" (1957), M. Hausmanns „Fischbecker Wandteppich" und Hasenclevers „Ein besserer Herr", beides 1958 sowie eine brillante Inszenierung Veith Relins von Sartres „Fliegen" (1958). Das letzte Spieljahr 1959/60 brachte keinen aufhebenswerten Erfolg. Danach — im Sommer 1960 — wechselten Haus und Kaffeehaus den Besitzer, damit war das „Theater am Parkring" ausquartiert. Unter dem neuen Namen „Theater im Zentrum" setzt Direktor Wondruschka nun zwar seinen Weg fort, doch faßt das zumeist als Kabarett, Revue- und Boulevardtheater geführte Haus in der Liliengasse über 300 Personen, es ist sohin kaum noch als „Kleinbühne" anzusprechen, dürfte aber auch schwerlich als Experimentiertheater mit literarischen Ambitionen zu führen sein.

Neben „Parkring" und „Courage" spielten im abgelaufenen Jahrzehnt eine Reihe kleinerer Experimentierbühnen, meist mit wechselvollem Schicksal, pausen-

reich oder in kurzfristigem Dasein. Immerhin: Programm und Aussage zählten zuweilen. So etwa hatte im sogenannten Holländersaal des Konzerthauses Frau Trude Pöschl 1949 ein eigenes Theater etabliert, es hieß „Das Experiment". Unter neun Inszenierungen des ersten Jahres ragten „Die Schändung der Lukretia" von André Obey und Weisenborns „Tragödie der sechs Matrosen von S 4" hervor. Für 1950/51 wurde Michael Kehlmann als künstlerischer Leiter gewonnen und die Kellerbühne umbenannt in „Kleines Theater im Konzerthaus". Man eröffnete erfolgreich mit Horvaths „Kasimir und Karoline". Da auch die mit Kehlmann befreundeten Kabarettisten Helmut Qualtinger, Luise Martini, Gerhard Bronner und Carl Merz hinzustießen, wurde alsbald selbstgebrautes Zeittheater gespielt, so etwa „Reigen 51", eine Szenenfolge à la Schnitzler, jedoch mit neuem zeitsatirischem Text, dem eine Saison später das „Brettl vor dem Kopf" folgte. Dies war zugleich die Geburt des inzwischen allgemein populär gewordenen Bronner-Merz-Qualtinger-Kabaretts, dem damals auch noch Kehlmann angehörte.

Nach zwei Spieljahren und zehn Premieren, unter denen Sternheims „Hose" und zwei Horvath-Inszenierungen hervorragten, ging Kehlmann nach Deutschland und Trude Pöschl übernahm — 1953 — für kurze Zeit das damals wieder einmal leerstehende Boulevardtheater in der Liliengasse. Im Konzerthaus wußte man zunächst nicht aus noch ein. Eine Arbeitsgemeinschaft behalf sich mit Improvisationen. Erst als Friedrich Kallina mit Georg Kaisers „Soldat Tanaka" eine saubere Aufführung bot und damit die Leitung übernahm, wurde die Krise einigermaßen überwunden. Kallina führte die kleine Experimentierbühne korrekt und sauber durch drei Spielzeiten, brachte u. a. Nestroy, Wilders selten gebotene Einakter und „Drei-Minuten-Spiele", Ghelderodes „Barrabas" neben Shaw, John van Druten, Goldoni, Pirandello, Achard und Casona sowie die jungen Österreicher Zusanek, Raimund Berger, Milo Dor und Federmann, im ganzen 32 Premieren, unter denen zuletzt Julien Greens „Süden", „Der Kinderdieb" von Jules Supervielle und „Unsere Frau Lukrezia" von Kenneth Horne am stärksten hervorragten. Zumeist führte der Direktor Regie, aber auch Gandolf Buschbeck, Otto Eder und vor allem Otto Ambros begegnete man hier häufig als Spielleiter. 1957 überließ Friedrich Kallina die Experimentierbühne dem Josefstädtertheater, das hier — nach völliger Neueinrichtung — seit drei Jahren mit ersten Kräften jene modernen Stücke präsentiert, deren Aufführung im Stammhaus riskant erscheint. Damit wurde für Wien gleichzeitig ein neuer Typ geschaffen: das Kleintheater als Experimentierstätte einer großen Bühne.

Ähnlich hatte das Theater in der Josefstadt sich schon 1946 unter der Direktion Rudolf Steinböck das Haus in der Liliengasse — nach Auszug des „Wiener Werkels" — als „Kleines Haus" angegliedert. Steinböck spielte dort 1946—50 Thornton Wilders „Unsere kleine Stadt", Sartres „Hinter geschlossenen Türen", ebenso Anouilh, Roussin u. a. in deutscher Erstaufführung, dazwischen auch Kabarettprogramme von Alexander Steinbrecher und Hans Weigel („Seitensprünge" usw.). Doch das „Kleine Haus in der Liliengasse" faßt immerhin über 300 Personen, paßt sich daher nur mit seiner relativ primitiven Bühne einiger-

maßen dem Kleinschema an. Da es aber auch organisationsmäßig — unter dem Dach der Josefstadt — nicht in den Bereich dieser Betrachtung fällt, sei es hier nur an Rande erwähnt. Heute folgt die Direktion Stoß im „Kleinen Theater im Konzerthaus" einem ähnlichen Schema. Nur wurden hier in den letzten Jahren eben andere Autoren — Paul Willems, Mauriac, Marceau, Wittlinger, Jonesco sowie die Österreicher Rudolf Bayr, Friedrich Kühnelt und Kurt Klinger — dem Wiener Publikum vorgestellt.

Nicht wie allseits gewohnt im Keller, sondern in vornehm getäfeltem Saal spielte 1950/53 das „Theater im Palais Esterhazy", eine Gründung, die den nur gelegentlich agierenden „Stephansspielern" nachfolgte und katholischen Kreisen nahestand. Die von Hans Kugelgruber geleitete Gruppe hatte nun endlich einen fixen Standort, fand aber — vielleicht der verkehrstechnisch ungünstigen Lage wegen — nur wenig Publikum. Man brachte es auf 21 Inszenierungen, eingeschlossen fünf Uraufführungen, spielte u. a. Claudel, Romain Rolland, O'Neill, Casona und Moreto, meistens unter Hans Kugelgrubers Regie. Es boten sich auch hier Nachwuchsbegabungen: u. a. Luzie Neudecker, Beatrice Ferolli, Ingold Platzer, Karl Mittner, Franz Steinberg.

„Das Kaleidoskop", eine der ambitioniertesten, aber zugleich finanziell schwächsten Kleinbühnen, führte gleichfalls einen schweren Daseinskampf. Als Kollektiv spielte man zunächst vor 49 Zuschauern in einem Kellerraum der „Sezession". Mit einer frappierenden Inszenierung von Otto Schenk — „Der Unwiderstehliche" von Moreto — wurde 1953 eröffnet. Als stärkstes Talent erwies sich sogleich Bruno Dallansky. Schon im Jahr darauf mußten die jungen Leute in das benachbarte Café Dobner übersiedeln. Der ehemalige Saal der „Literatur am Naschmarkt" — während des Krieges Kohlen- und Luftschutzkeller — wurde neu adaptiert, Helmuth Matiasek (später in Salzburg, heute in Köln) übernahm die Leitung. Seine Ambition war enorm, gering hingegen waren seine finanziellen Mittel. Vielleicht spielte man schon deshalb „Luise Millerin" („Kabale und Liebe") in moderner Kleidung, und zwar amphitheatralisch in der Mitte des Saales. Vorher erreichte Cocteaus „Orpheus" eine längere Erfolgsserie, danach „Hauptmann Großmaul" von Plautus. 1955 folgten neben andern Synge, Shakespeare, Nestroy und F. de Rojas; mit einer unzulänglichen Inszenierung von Machiavellis „Mandragola" endete 1957 auch diese Ära. Unter großen persönlichen Opfern und in Zickzackkurs mit starker Schlagseite hatte man es auf insgesamt 17 Premieren gebracht.

Der Kurs der Kleinbühne änderte sich nicht wesentlich, als im Spätherbst 1957 das Parkringtheater die Leitung des Kaleidoskops übernahm. Neben dem von dort übernommenen „Fischbecker Wandteppich" konnten Wittlingers „Kinder des Schattens" und „Die Zeit der Distelblüte" von H. Moers gefallen. Hausmanns „Lilofee" und Nossacks „Hauptprobe" fielen ab, ebenso ein Einakterabend, kurzum, nach 13 Premieren ging mit Christopher Frys „Ein Schlaf Gefangener" auch diese Ära im Frühling zu Ende.

Unter dem neuen Namen „Atelier theater" eröffnete im Herbst 1960 Veit Relin das völlig renovierte ehemalige „Kaleidoskop" mit Ghelderodes

„Schwarzer Kirmes". Es folgten „Die Zoogeschichte" und „Der Tod von Bessie Smith" von E. Albee sowie Kokoschkas „Orpheus und Eurydike" in Dekorationsentwürfen des Maler-Autors. Planung, Energie und auch der künstlerische Mut der neuen Leitung lassen weiterhin Gutes hoffen.

Im Rahmen der kleinen Experimentierbühnen, wo Idee und Mut doch letztlich stärker wiegen als das verwirklichte Resultat, sei schließlich noch eines Teams gedacht, das seit 1955 — zunächst wechselvoll und ziemlich planlos, konsolidierter seit rund zwei Jahren — weit außerhalb des Stadtzentrums Theater spielt: Das „Experiment", die Kleinbühne am Liechtenwerd. Gewagt werden unter Leitung des Begründers Architekt Erwin Pikl und seines dramaturgischen Adlatus Dr. Niels Kopf zumeist hypermoderne und surreale Stücke. Teils aus echter Experimentierfreude, teils wohl auch um als später Nachkömmling in der Sippschaft des Kellers zumindest programmatisch hervorzustechen. Mit Stücken von Ghelderode („Abend des Erbarmens", „Club der Lügner", „Magie Rouge"), Audiberti („Quoat-Quoat"), Jonesco („Amedée", „Opfer der Pflicht"), Tardieu u. a. hält man unter großen persönlichen Opfern eisern durch. Die Bühne zählt zwar noch nicht in allem, ist nun aber doch nicht mehr ein krasser Außenseiter.

Als stärkster Konkurrent der „Courage" und des Parkringtheaters in dessen besten Tagen erwies sich „Die Tribüne", ein straff geführtes Kleintheater, das sich 1953/54 im Café Landtmann unterirdisch etablierte. Es spielt nach altem Brauch auch heute noch vor Kaffeehaustischen. Seine vom Unterrichtsministerium unterstützte Gründung verdankt es vor allem der Planung, vorwiegend österreichische Autoren zur Uraufführung zu bringen. Direktor Otto Ander — gleichzeitig Leiter der „Österreichischen Länderbühne", die als Theater auf Rädern die Provinz betreut — eröffnete die Tribüne mit Raimund Berger, Friedrich Kühnelt, Raffael-Pribil, Friedrich Gentz, Emil Breisach und Rudolf Bayr. Einzig Manzari („Das Wunder") durchbrach im ersten Spieljahr die heimische Phalanx. Im zweiten Jahr war Paul Raynal („Grabmal des unbekannten Soldaten") der einzige Ausländer zwischen Felix Braun, Raimund Berger, Karl Wiesinger. F. Th. Csokor und Helmut Schwarz. Doch der heimische Quell blieb nicht unerschöpflich. 1955/56 standen nur noch Anny Tichy und abermals Helmut Schwarz mit dem wohlgelungenen „Arbeiterpriester" auf dem Programm, dazu gab man Bruckner, Shakespeare und Anouilh. Danach fand man sogar mit drei Premieren pro Saison das Auslangen. 1956/57: Zwischen Erni Friedmann („Leben aus zweiter Hand") und Kurt Radleckers ausgezeichneter Raskolnikow-Dramatisierung stand lediglich Anouilhs „Antigone"; 1957/58: Giraudoux' „Siegfried" zwischen Hermann Weiner und Robert Musil. Die langen Aufführungsserien sagen bereits alles.

1958/59 fanden Horvaths „Pompeji" und Kurt Becsis „Russische Ostern" starkes literarisches Interesse, das Publikum zog allerdings Peter Ustinows „Romanow und Julia" vor; man spielte diese Komödie denn auch bis weit in die Saison 1959/60 und brachte danach nur noch die Uraufführung von „Sansibar Street" (Raoul Martinee), „Die Gerechten" von Camus und Bruckners „Heroische Ko-

mödie". Im Augenblick der Niederschrift steht Ernst Hagens „Café Österreich", eine geplauderte satirische Zeitrevue, auf dem Programm.

Als Regisseure bei insgesamt 35 Werken waren u. a. Hermann Kutscher, Gandolf Buschbeck, Norbert Kammil, Emil Feldmar tätig und in den letzten Jahren insbesondere auch Otto Ambros, der die Kleinbühne liebt, hier einen Weg für das Theater der Zukunft sieht und sich deshalb allüberall solcher Experimente mit innerer Überzeugung annimmt.

Man sieht aus dem Vorangegangenen, daß in Wien die verschiedensten Typen des Kleintheaters aufscheinen. Das zum guten Teil laienhafte Experiment (Studio der Hochschulen) so gut wie die mit reichen Mitteln dotierte Klein-Dependance einer großen Bühne (Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus); die Avantgarde des surrealen Theaters (Experiment und Kaleidoskop) und die mutige Zeitaussage (Courage); die Uraufführungsbühne mit auferlegter Verpflichtung (Tribüne) und die Gründung vorwärtsstürmender Talente (früher Parkring). Mancher scheitert, andere konsolidieren sich, zuweilen verirrt sich auch einer in die Sackgasse der Routine, was jedoch im Keller fast automatisch zum Ruin führt.

Immerhin: Auf diesen kleinen Bühnen, denen nur ganz geringe Subventionen und Prämien (Stadt und Staat) zur Verfügung stehen, zeigt sich ein echtes Ringen, ein Kampf um die Kunst, aber auch um's Brot. Keine Defizitdeckung und kein Abonnementsystem verschleiern die Fehlplanung. Hier spürt der Direktor seine Fehler auf der eigenen Haut.

Die Kellerbühnen etablierten sozusagen ein „Producer-System" im kleinen. Sie arbeiten ohne festes Ensemble und planen zumeist von Stück zu Stück. Erst wenn dieses feststeht, holen sie sich dazu den Regisseur und dieser wählt die Schauspieler.

Ein Handicap der Kleinen: sie können nicht immer das spielen, was sie wollen, sondern müssen unter jenen Stücken wählen, die ihnen die Bühnenvertriebe überlassen. Dies und manch anderes ist zu bedenken, wenn man die Kleinbühnen bekrittelt oder über ihre Schwächen nörgelt. Tatsache bleibt: Viele moderne Stücke hätte Wien ohne Keller nie zu sehen bekommen, heutige Avantgarde überhaupt nicht. Dutzende Schauspieler wären um Jahre später entdeckt worden oder auch gar nicht. Und wievielen Anfängern ersetzen die Kleinbühnen heute das Provinzengagement?

Ich gehe noch weiter: Es scheint wohl wirklich so, daß ein guter Teil moderner Problemstücke in großen Häusern heutzutags gar nicht mehr gewagt werden k a n n. Mancher Autor paßt überdies sogar weit besser in einen kleinen Rahmen. Und so gibt es denn ja auch nicht nur in Europa Kellerbühnen und Zimmertheater, selbst in New York spielt man heute „off Broadway". Was in Summa wohl sagen will, daß das Theater der Gegenwart ohne die Courage der Kleinen ein völlig falsches Situationsbild böte.

Daß Wien zu jenen Städten zählt, in denen diese Lage — sei es zunächst auch nur von mutigen Einzelgängern — rechtzeitig erkannt wurde, ist erfreulich. Auch in der Kunst ist eben ein David oft stärker als Goliath.

WACHSTUM UND FUNKTIONSWANDEL DER ÖSTERREICHISCHEN FESTSPIELE

Von Alexander Witeschnik (Wien)

Festivals sind in den letzten anderthalb Jahrzehnten stark in Mode gekommen. Jede größere oder kleinere Stadt, die etwas auf sich hält, hat bereits ihre eigene Kulturmesse. Diese Inflation hat den ursprünglichen Festspielgedanken stark verdunkelt. Aus einem der kultischen Atmosphäre wieder nahegerückten festlichen Akt zur Besinnung auf die tiefsten Werte des Lebens wurde im Zuge dieser Inflation immer häufiger eine Aktion zur Hebung des Fremdenverkehrs.

Von dieser Entwicklung, die aufs engste zusammenhängt mit der Entpersönlichung unserer Zeit, mit der Wandlung des Publikums und des Darstellers, mit der Flucht des Menschen auf die Straße, mit dem neu gewordenen Typ des Schlafwagentenors und des Flugzeugdirigenten, aber auch mit der Verlagerung der Akzente von der produktiven auf die reproduktive Kunst, mit dem gesteigerten Hang zur Repräsentation und dem Zwang „zur Angleichung an die internationalen Maßstäbe" — von dieser Entwicklung ist auch Österreich nicht verschont geblieben. Wilhelm Furtwängler meinte einmal auf die Frage nach der Reformbedürftigkeit der Salzburger Festspiele: „Unzulänglichkeiten . . . liegen in unserer Zeit begründet. Die künstlerische Produktion der Gegenwart ist zu gering und zu unbedeutend. Alle, die künstlerische Programme erstellen sollen, haben darunter zu leiden, daß wirkliche Kulturereignisse sehr rar geworden sind."

Wie dem auch sei: Österreich kann für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, den Gedanken der modernen künstlerischen Festspiele nicht bloß geboren, sondern in Salzburg zugleich in beispielhafter Weise verwirklicht zu haben. Fast alle bedeutenden Festspiele des Auslandes von Luzern bis Glyndbourne, von Herfors bis Stockholm sind nach diesem Muster geworden. So steht denn auch im Reigen der österreichischen Festspielstädte Salzburg nach wie vor unbestritten an der Spitze. In ihrem einzigartigen Zusammenklang von Natur und Kunst, von Architektur und Landschaft hat die Salzachstadt noch einen Nimbus von besonderer Erlauchtheit: hier wurde Mozart geboren. Welche andere Festspielstadt der Welt kann einen solchen Genius loci für sich geltend machen?

So sind die Salzburger Festspiele im Laufe ihrer Entwicklung — fast zwangsläufig — primär zu Mozart- und also zu Opernfestspielen geworden. Das lag durchaus nicht in der Absicht ihrer Begründer. Am Anfang der Salzburger Festlichkeiten stand das Schauspiel: stand Max Reinhardts geniales Regiekonzept von Hofmannsthals „Jedermann" auf dem Domplatz, stand das „Salzburger

Große Welttheater" Calderon-Hofmannsthals vor und in der Kollegienkirche Fischer von Erlachs, stand (1933) Clemens Holzmeisters berühmte Fauststadt in der Felsenreitschule, auf der Reinhardt Goethes Menschheitsdrama in einer Konzentration und mit einer Besetzung spielte (Balser, Aslan, Paula Wessely), die heute bereits legendär geworden sind.

An diese Tradition knüpften jene Männer an, die — mit dem Festspielpräsidenten Heinrich Puthon an der Spitze — bereits 1945 darangingen, inmitten einer Trümmerwelt die Salzburger Festspiele wieder zu erwecken. Man gab, im Landestheater, Hofmannsthals Jugendeinakter „Der Tor und der Tod" (mit Albin Skoda als Claudio und Frieda Richard als Mutter) und daneben Mozarts „Entführung" unter Herbert Wanieks Regie mit der unvergeßlichen Cebotari und Julius Patzak. Im nächsten Jahr hallten bereits wieder die berühmten „Jedermann"-Rufe über den Domplatz und von da an blieb das Spiel vom Sterben des reichen Mannes — zuerst heftig angefochten, weil scheinbar überlebt und in der Tradition erstarrt, dann erneuert und in seiner Tiefenwirkung glanzvoll wiederbestätigt — die feste Achse und das Kernstück des Salzburger Festspielsommers.

Nach den furchtbaren Erschütterungen des Krieges erschien die Gestalt und das Los des reichen Prassers und Sünders, der nur zu bereuen braucht, um in den Himmel zu kommen, plötzlich in einem andern, zweifelhaften Licht. Max Reinhardt, der zuletzt 1937 den „Jedermann" inszeniert hatte, war vier Jahre tot; die Frage nach der Erneuerung seines Regiekonzepts wurde akut. Waren erst Heinz Hilpert, dann Helene Thimig berufen und gesonnen, dieses Konzept buchstabengetreu zu bewahren, so entschloß sich Ernst Lothar zu einer grundsätzlichen Regeneration des „Jedermann": er öffnete Striche in Hofmannsthals Text, brachte das Motiv der tätigen Reue und — durch ein verjüngtes Ensemble — heißere soziale Anklage ins Spiel (Caspar Neher schuf neue Kostüme) und erst damit war dieses Wahrzeichen von Salzburg für unsere Zeit wiedergewonnen. Hatte Ewald Balser die Titelrolle schon 1948 an Attila Hörbiger weitergegeben, so ging sie nun in die Hände Will Quadfliegs, der sie mit dem Geist und dem nervlichen Vibrato des Menschen der Gegenwart erfüllte. Unangetastet blieb das Grundkonzept Reinhardts, die geniale Inszene vor dem Dom, wo die Steine reden, wo die Stadt selbst mitspielt mit ihren Glocken und Türmen, mit ihren geheimnisvollen Stimmen, mit ihren Lichtern und Schatten und ihrem südlichen Himmel.

Eine ähnliche Krise hatte das Salzburger Sprechtheater jenseits des Domplatzes durchzumachen. Man spielte, teils im Landestheater, teils in der Felsenreitschule, mit wechselndem Erfolg Grillparzer („Des Meeres und der Liebe Wellen"), Goethe („Clavigo" und „Iphigenie"), Raimund („Verschwender"), Nestroy („Die Träume von Schale und Kern"), Kleist („Der zerbrochene Krug"), Goldoni („Der Lügner") und Shakespeare („Wie es euch gefällt", „Julius Cäsar") und war 1954 auf einem Nullpunkt angelangt. In diesem Jahr stand neben dem „Jedermann" überhaupt kein zweites Sprechstück auf dem Spielplan.

Abermals war es Ernst Lothar, der hier bahnbrechend eingriff und mit seiner

erregenden Inszenierung von Schillers „Kabale und Liebe" dem Schauspiel in Salzburg wieder Raum und gleichzeitig so etwas wie ein sprechendes Festspielensemble schuf (Maria Schell, Quadflieg, Hatheyer, Walter Franck). Oscar Fritz Schuh unterstützte seine Bemühungen durch die Einführung des modernen Schauspiels, das mit der denkwürdigen deutschen Erstaufführung von O'Neills Schauspiel „Fast ein Poet" (im Landestheater) einen glänzenden Start hatte.

Die Oper war in dieser Richtung bereits vorangegangen. Den bleibenden Regenten des Salzburger Musiktheaters, Mozart und Richard Strauss, hatte man seit 1947 die zeitgenössische Oper an die Seite gestellt und damit den Vorwurf und die Gefahr, in der musealen Konvention zu erstarren, weit von sich gewiesen. Die Uraufführung von Gottfried v. Einems „Dantons Tod" (unter Ferenc Fricsay) stand am Beginn dieses revolutionären Schrittes, von dem Schuh gelegentlich meinte, er hätte den Ruf der Salzburger Festspiele gerettet. Seine Initiatoren, zu denen neben v. Einem und Schuh auch Egon Hilbert und Caspar Neher zählten, konnten sich darauf berufen, daß auch die Väter des Festspielgedankens mit Werken lebender Künstler (Hofmannsthal und Strauss) begonnen hatten.

Tatsächlich hat Salzburg hier bahnbrechend gewirkt. Von der ersten Opernuraufführung an wurde vorbildlich moderne Oper gespielt. Und der Erfolg hat den Bemühungen Recht gegeben. Fast alle in Salzburg erstmalig herausgestellten Opernwerke haben von hier den Weg über die europäischen Musikbühnen genommen, einzelne ihrer Komponisten, wie v. Einem, haben vom Festspielhaus überhaupt erst den Schritt in die Welt getan. Die Aufführungsreihe, die weiter von Frank Martins „Le vin herbè" über Orffs „Antigonae", Boris Blachers „Romeo und Julia", Benjamin Brittens „Raub der Lukrezia", Alban Bergs „Wozzeck", der Uraufführung von Richard Strauss' vorletztem Opernwerk „Die Liebe der Danae" (1952 unter Clemens Krauß) und v. Einems „Prozeß" bis zu Werner Egks „Irischer Legende", Rolf Liebermanns „Penelope" und „Schule der Frauen", Barber-Menottis „Vanessa" und Heimo Erbses „Julietta" reichte, wurde nur im Mozartjahr 1956 (200. Geburtstag) unterbrochen, dessen Programm ausschließlich dem Genius loci der Festspielstadt gewidmet war.

Der Glanz des Opernspiels war auch nach 1945 in Salzburg nie in Frage gestellt. Dafür bürgten die Wiener Philharmoniker und die Kräfte der Wiener Staatsoper, die nach wie vor die Grundsäulen des Salzburger musikalischen Welttheaters blieben. Mozart erblüht in neuer Schönheit und Vollendung dank eines Wiener Mozart-Ensembles von unübertroffener Homogenität (Seefried, Schwarzkopf, Christa Ludwig, Kunz, Dermota, Schöffler). Neben Krips, Böhm und Knappertsbusch erscheint erstmalig Herbert von Karajan am Dirigentenpult. 1948 und 1949 stehen er und Furtwängler gemeinsam auf dem Programm. Karajan leitet Glucks „Orpheus" und den „Figaro", Furtwängler die „Zauberflöte" und „Fidelio". Dann wird Furtwängler Alleinherrscher und ungekrönter König von Salzburg und drückt bis zu seinem Tod den Festspielen den Stempel seiner genialen und lauteren Persönlichkeit auf. Denkwürdig seine monumentale „Zauberflöte" und sein erhabener „Don Giovanni" in der Felsenreitschule (dieser mit Holzmeisters Don Giovanni-Stadt, 1952), denkwürdig sein glühender „Othello"

(1951) im Festspielhaus (mit Stefan Hlawas Bühnenbildern und dem eruptiven Chilenen Ramon Vinay in der Titelrolle), denkwürdig die intime Hugo-Wolf-Feier Elisabeth Schwarzkopfs mit Furtwängler als Begleiter am Flügel, der Auftakt für eine Reihe erlesener Liederabende (Seefried, della Casa, Fischer-Dieskau, Siepi, Simoneau, Gedda), die künftighin zum festen Bestand des Festspielsommers zählen.

Das Mozart- und Richard Strauss-Repertoire wird systematisch ergänzt. 1949 gibt man erstmalig den „Titus" (unter Kripps), 1951 den „Idomeneo" (unter Georg Solti), 1950 hat das „Capriccio" Salzburger Festspiel-Premiere, 1952 kommt es zur erwähnten Uraufführung von „Liebe der Danae" und 1959 wird „Die schweigsame Frau" hinzugewonnen (in einer hinreißenden Realisierung durch Günther Rennert und Karl Böhm). An der Spitze des Wiener philharmonischen Orchesters und seiner Konzerte stellt sich in wachsender Zahl die Elite der internationalen Künstlerschaft ein: von Bruno Walter, Rodzinski, Mitropoulos, Keilberth, Stokowski, Fischer, Sabata und Szell bis Rossi, Kubelik, Markevitch, Wallberg, Sawallisch und Cantelli. Friedrich Gulda eröffnet 1951 die Solistenkonzerte, zu denen sich in den folgenden Jahren die Virtuosen der Welt in Salzburg einfinden: von Backhaus und Clara Haskil bis Firkusny und Geza Anda, von Milstein, Menuhin und Schneiderhan bis Grumieux, Fournier und Mainardi. Bernhard Paumgartner erobert sich mit seinem Mozarteum-Orchester und der Camerata academica einen autochthonen Salzburger Mozartstil und gewinnt mit seinen intimen Mozart-Matineen und -Serenaden (diese im Hof oder Kabinierisaal der Residenz) die steigende Zustimmung vor allem auch des ausländischen Festspielpublikums. Die wiederauflebende Tradition der Salzburger Kammerkonzerte, die bis in das Jahr 1925 zurückreicht, erhält durch die Begegnung internationaler Spitzenensembles vom Schneiderhan-Quartett bis zu den Virtuosi di Roma, vom Stuttgarter Kammerorchester bis zu den Zagreber Solisten ihr hohes Niveau und ihren brillanten Zug.

Das Mozartjahr 1956 gibt Gelegenheit zu einer festlichen Bestandsaufnahme: das gesamte wesentliche Bühnenwerk Mozarts steht auf den Brettern, von „Idomeneo" bis zur „Zauberflöte", die schon im Vorjahr durch die Dekorationen Oskar Kokoschkas in der Felsenreitschule ereignishaften Charakter empfangen hatte. Mitropoulos erscheint erstmalig als Operndirigent („Don Giovanni").

Das Jahr 1957 schafft eine markante Zäsur: Herbert von Karajan wird zum künstlerischen Leiter der Festspiele ernannt. Seine faszinierende Persönlichkeit gibt dem Salzburger Sommer neue Impulse. Erstmalig stehen sieben Opern auf dem Spielplan, darunter die von Karajan selbst dirigierten und inszenierten Aufführungen von „Fidelio" (Felsenreitschule) und „Falstaff" (Festspielhaus) sowie die hinreißende Neuinszenierung des „Figaro" (unter dem Meisterteam Böhm-Rennert-Maximowna), eine absolute Spitzenleistung in der gesamten Mozartpflege. Während man in den vorangegangenen Jahren vergebens versucht hatte, die romantische Oper im Salzburger Welttheater heimisch zu machen (1954: „Freischütz", 1955: „Palestrina"), fügt Karajan nun, anknüpfend an die goldene Ära Toscaninis, zielbewußt Verdi und die Italianità in den Festspielakkord

unter Verpflichtung erster Mailänder Sängerstars (Simionato, Siepi, Gobbi, Panerai, Sciutti). Auf den „Falstaff" folgt im nächsten Jahr „Don Carlos" (in einer großartigen Felsenreitschulinszenierung Gustaf Gründgens') neben einer sprühenden Richard Strauss'schen „Arabella" (mit dem klassischen Paar della Casa—Fischer-Dieskau).

Erstmalig verpflichtet Karajan zur Entlastung der Wiener Philharmoniker noch ein zweites Orchester nach Salzburg — aus Berlin, aus Amsterdam, aus Paris — und gibt im erweiterten Reigen der Orchesterkonzerte auch der zeitgenössischen Musik einen repräsentativen Platz. Mit der Einführung der Kammeroper unter der musikalischen Leitung von Bernhard Conz (Haydns „Die Welt auf dem Monde", Mozarts „La finta semplice") gibt Karajan den Festspielen einen neuen reizvollen Akzent.

Längst hatte man die Tanzkunst und die bildenden Künste in den Salzburger Sommer miteinbezogen. Der Start mit dem antiquiert wirkenden Ballett der Pariser National Oper war nicht eben verheißungsvoll (1953). Nun wurde auch hier — mit dem Auftreten der Jerome Robbins Dance Company und der Truppe des Marquis des Cuevas — das erforderliche Festspielniveau gewonnen. Die Reihe der bildenden Künstler, deren Werke hier in Kollektionen und Sonderausstellungen gezeigt wurden, reicht von Waldmüller und Makart (dem gebürtigen Salzburger) über Faistauer, Thöny, Kubin bis Kokoschka, Chagall und Giacomo Manzú. Kokoschkas „Schule des Sehens" auf der Feste Hohensalzburg lockt ebenso wie die musikalische Sommerakademie des Mozarteums alljährlich ungezählte Kunstjünger in die festliche Mozartstadt.

Mit der Eröffnung des Neuen Festspielhauses (1960), das Clemens Holzmeister in den Mönchsbergfelsen hineingebaut und — trotz heftiger Kritiken — zu einem der schönsten modernen Opernhäuser des deutschsprachigen Theaterraumes und zu einem Wunder der Akustik zu gestalten vermag, beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Salzburger Festspiele. Präsident Heinrich Puthon, der langjährige vornehme Mentor der Festspiele, tritt in den Ruhestand und übergibt das Amt seinem Nachfolger Bernhard Paumgartner. Herbert von Karajan leitet die glanzvollen Eröffnungsfeierlichkeiten, die in den beiden repräsentativen Premieren im Neuen Haus („Rosenkavalier" und „Mysterium von der Geburt des Herrn" von Frank Martin) gipfeln, dann legt auch er — überraschend — sein Amt als künstlerischer Leiter der Festspiele nieder. Damit endet diese Epoche mit einem Fragezeichen. Die neue Direktion steht vor einer keineswegs beneidenswerten Situation. Ob und wie es gelingen wird, diese Situation zu meistern und die Krise zu überwinden und den neugeschaffenen Festspielbezirk mit dem alten Geist, aber mit neuen Ideen zu erfüllen, das muß die Zukunft erweisen.[1])

Wenige Tage vor Salzburg pflegt Bregenz seine Festspiele zu eröffnen. Allen Pessimisten zum Trotz hat sich die Bodenseestadt, vor allem dank der Tatkraft ihres Festspieldirektors Ernst Bär, seit den Anfängen von 1946 überaus

---

[1]) Indessen wurde von der Direktion Herbert von Karajan als Dirigent und künstlerischer Berater für die Festspiele ab 1962 wiedergewonnen.

rasch zu einer durchaus eigenständigen Festspielstätte von internationaler Geltung und Anziehungskraft entwickelt. Bregenz, Österreichs Tor nach dem Westen, hat keinen lokalen Festspielgenius vorzuweisen, aber es hat eine Naturkulisse von großartiger Schönheit, seinen Bodensee, der die Ufer von drei Ländern bespült. Mit seinem Spiel auf dem See, das — an barocke Theatertraditionen anknüpfend, durchaus der heiteren Muse gewidmet —, aus bescheidenen Versuchen („Bastien und Bastienne") auf einem schwimmenden Floß, das im Bootshafen lag, heraus zu großartigen Ausmaßen entwickelt wurde, aber hat Bregenz nicht bloß von vornherein jeden Wettbewerb mit Salzburg ausgeschaltet, sondern auch seine, nur ihm eigene, völlig aus den landschaftlichen Gegebenheiten herausgewachsene Sehenswürdigkeit gewonnen, um die sich alle übrigen Darbietungen — von den heiteren Opernaufführungen („Barbier von Sevilla", „Lustige Witwe", „Barbier von Bagdad"), bis zu den Orchesterkonzerten, Kammermusiken und Serenaden — organisch gruppieren können.

Hier, in diesem Spiel auf dem See, erfuhr die Wiener Operette eine neue Faszination und einen völlig neuen Umriß. Sie geriet nicht nur in neue Dimensionen, sondern auch in eine neue Atmosphäre. Im Auditorium saßen nicht mehr Hunderte, sondern Tausende von Zuhörern — die gewaltige Seetribüne faßt 6.400 Menschen, beinahe ein Drittel der Gesamtbevölkerung von Bregenz — und als Schauplatz dehnte sich nicht mehr das abgemessene Geviert einer Guckkastenbühne, sondern die ungeheure Weite des Sees, der in seiner majestätischen Schönheit bald zum Hauptakteur der Aufführung wurde. Man entdeckte die Lebendigkeit des Wassers als mitspielendes Element, man entdeckte die erstaunliche Akustik des Sees und man lernte die Abmessungen und die Möglichkeiten einer Operetten-Naturbühne beherrschen, die in der Tiefe erst bei den Hängen des Gebirges, in der Höhe erst mit dem gestirnten Himmel endete.

Der eigentliche Meister dieses Spiels ist der Regisseur und ehemalige Burgtheaterdirektor Adolf Rott, der gemeinsam mit dem Bühnenbildner Walter von Hoesslin die entscheidende Form gefunden und bis heute in immer neuen Varianten abgewandelt hat. Von der ersten „Nacht in Venedig" in der Bregenzer Bucht von 1948 über den „Zigeunerbaron" von 1951, den zündenden „Boccaccio" von 1953, den sprühenden „Bettelstudent" von 1956 bis zur szenisch ereignishaften Reprise von „1001 Nacht" von 1959, die erstmalig in der Geschichte des europäischen Theaters Wasserkulissen ins Treffen führte, spannt sich der Bogen einer Erfolgsserie, die Bregenz zum sommerlichen Mekka der klassischen Wiener Operette werden ließ. Selbst in den beiden Jahren, da man die Seebühne versuchsweise der heiteren Spieloper („Zar und Zimmermann", „Die verkaufte Braut") öffnete, blieb die klassische Wiener Operette am Bodensee heimisch, bezog im Kornhaustheater („Wiener Blut", „Opernball", „Die lustige Witwe") ein intimes Heim, um 1959 wieder auf den See hinüberzuwechseln, wo sie nach wie vor vom rasch angewachsenen internationalen Publikum (Bregenz steht in der Besucherzahl an der Spitze der österreichischen Festspielstädte!) als d a s Ereignis des Bregenzer Sommers empfunden und gewertet wird.

Das gab den Anstoß, daß man schließlich auch mit dem Ballett, das vor allem mit seinen zeitgenössischen Schöpfungen (Egks „Abraxas", Blachers „Mohr von Venedig", v. Einems „Tanz um das goldene Kalb" und „Medusa") früh zum festen Bestand der Bregenzer Festspiele zählte, den entscheidenden und erfolgreichen Sprung auf die Bretter der Seebühne („Giselle", „Schwanensee") wagte.

Neben dem Spiel auf dem See hat seit der Erbauung des Theaters am Kornmarkt, mit dem die beiden Vorarlberger Architekten Braun, Vater und Sohn, der Festspielstadt endlich ein festes Theater und dem Seeufer der Stadt ein neues Wahrzeichen schufen, das Sprechstück fortschreitend an Bedeutung gewonnen. Die Programmwahl zeigte dabei von vornherein ein klares Konzept: in einem Raum, der weithin keine feste Bühne von Rang besitzt, wählte man bewußt das große klassische Burgtheaterdrama (Schiller, Shakespeare, Kleist), wählte als Ergänzung das spezifisch österreichische Stück (Raimund, Nestroy, Grillparzer), um die ausländischen Gäste, die zahlenmäßig längst dominierten, mit der heimischen Dramatik vertraut zu machen, und man wählte schließlich das Uraufführungsstück, um auch das Gegenwartsschaffen zu fördern (Reinhold Schneider: „Der große Verzicht", Selahattin Batu: „Helena bleibt in Troja", Frank Zwillinger: „Galileo Galilei"). Wurde Salzburg zur Sommerresidenz der Wiener Staatsoper und ihres Orchesters, so ist Bregenz die sommerliche Wirkensstätte des Burgtheaters, des Wiener Staatsopernballetts und der Wiener Symphoniker, die frühzeitig zum Bregenzer Festspielorchester erkoren wurden, während die Bodenseestadt selbst seit 1948 ihren trefflich geschulten Festspielchor beistellt.

Die Errichtung eines eigenen Festspielhauses wird in Bregenz seit Jahren erörtert und betrieben und die Verwirklichung dieses Vorhabens, dessen Pläne schon weit gediehen sind, scheint nur noch eine Frage der Zeit.

Weit vor Salzburg und Bregenz leitet die Steiermark den österreichischen Festspielsommer ein. Die Ausseer Festwochen der Musikstudierenden Österreichs gehören heute bereits der Vergangenheit an. Trotzdem müssen sie hier erwähnt werden, weil in ihnen ein glücklicher Gedanke durch Jahre hindurch fruchtbar wurde. Aussee, das romantische Seenidyll zwischen Dachsteinmassiv und Totem Gebirge — durch Erzherzog Johann, der, wie bekannt, hier nicht nur den Zauber der Landschaft, sondern auch seine Liebe zur Postmeisterstochter Anna Plöchl entdeckte, zu besonderer Berühmtheit gelangt — hatte sich nach 1945 dank der Initiative des Wiener Akademiepräsidenten Hans Sittner mit der Einführung der Festwochen der Musikstudierenden Österreichs eine Einrichtung geschaffen, die schnell zu einem besonderen sommerlichen Anziehungspunkt wurde. Die jungen Musikstudenten aus Wien und den Bundesländern zeigten dort alljährlich vor einem öffentlichen Forum ihr hohes Können. Die Kurgäste gewannen zur Heilkraft der weltberühmten Ausseer Sole und den Herrlichkeiten der Berg- und Seenlandschaft erlesene Kunstgenüsse und wurden zu Entdeckern künftiger Wiener Philharmoniker-Instrumentalsolisten, Primadonnen und Bühnengrößen. Der Pianist Walter Klien, die Staatsopernsänger Mimi Coertse, Waldemar Kmentt und Frederic Guthrie, der Filmstar Johanna von Ko-

czian und viele andere standen hier erstmals auf den Brettern. Es gab hier Programmhöhepunkte wie Beethovens „Neunte", Mozarts „Zauberflöte" oder Lehárs „Lustige Witwe". Die letzten Ausseer Festwochen fanden im Jahre 1957 statt.

Konstanter ist Graz mit seinen Festspielbemühungen geblieben, wobei man hier unmittelbar an die Grazer Schloßbergspiele von den Jahren 1937 bis 1939 anknüpfen konnte. Durch ihr günstiges Klima, ihre landschaftlichen Reize und ihre historischen Bauten bietet die heimelige Stadt günstige Voraussetzungen. Die erste Grazer Festwoche wurde bereits 1945 (noch unter britischer Militärregierung) abgehalten, 1948 kam es zur Gründung der Grazer Festspielgemeinde, 1950 wurde die bombengeschädigte Schloßbergbühne (mit Richard Strauss' „Friedenstag") wiedereröffnet, begannen, neben den alljährlichen Darbietungen des Burgtheaters (Goethe, Grillparzer, Hochwälder, Christopher Fry), die Gastspiele jugoslawischer Ensembles, womit sich ein wesentlicher Zug der Festwochen festlegte: das Bemühen, die Stadt Graz als völkerverbindende Brücke auch auf kulturellem Gebiet zu demonstrieren.

Nach mehreren Rückschlägen kristallisierte sich in den Jahren 1954—1956 die heutige Form der Grazer Sommerspiele heraus, die nicht zuletzt durch den Mut zum Experiment, die Pflege der zeitgenössischen Oper (Waldemar Bloch: „Stella", und „Käthchen von Heilbronn", v. Einems „Dantons Tod", Woche „Oper des 20. Jahrhunderts" im Jahre 1957) ihr Profil empfing. Zur monumentalen Kasemattenbühne des Schloßberges, wo als Kernstück des Programms alljährlich Beethovens „Fidelio" in Szene geht, wurde eine Reihe neuer Schauplätze hinzugewonnen: der stimmungsvolle Burggarten, der stilvolle Landhaushof, der sowohl der Oper wie dem Schauspiel einen akustisch ausgezeichneten Rahmen gibt — das wiederentdeckte Renaissance- oder Barockdrama (Jakob Biedermanns „Cenodoxus", 1960) fügt sich hier besonders glücklich ein —; dazu das prunkvolle Schloß Eggenberg mit seinem kostbaren Festsaal, wo man stilbewußt die Kammeroper und das Ballett pflegt, ebenso die Kammermusik (bei Kerzenlicht), im besonderen jene historischen Charakters, die hier ideal zur Geltung kommt, während die Serenaden- und Chorkammermusik im Joanneum den passenden intimen Freilichtrahmen finden. Dem Spielprogramm fügte man 1960 auch die „Steirische Sommerakademie" ein, die unter der Patronanz der Grazer Universität erstmalig auch die Wissenschaft miteinbezog.

In nächster Nähe von Graz haben sich die Friesacher Burghofspiele — 1950 zum 145. Todestag Schillers ins Leben gerufen und mit einer Aufführung des „Wallenstein" eröffnet — zu einem sommerlichen Anziehungspunkt ersten Ranges entwickelt. Ihre Seele ist der vielseitige Künstler und Architekt Hannes Sandler, der, Initiator, Bühnengestalter, Regisseur und Hauptdarsteller in einem, untrennbar mit dem Aufschwung dieses Freilicht-Schauspiels verbunden ist. Ihr Schauplatz ist die Naturbühne auf dem Petersberg bei Friesach, die schrittweise um- und ausgebaut wurde und seit 1960 auch über eine Drehscheibe verfügt. Bis 1956 wurde alljährlich ein großes Drama der Weltliteratur („König Ottokar", „Götz", „Wilhelm Tell", „Richter von Zalamea", „Heinrich IV."), von da an zusätzlich noch eine klassische Komödie gegeben. Insgesamt spielte man bis

1960 je einmal Calderon, Goethe, Grillparzer, Grabbe und Hauptmann, zweimal Molière, viermal Schiller und fünfmal Shakespeare. Das Spezifikum der Friesacher Burghofspiele ist die Tatsache, daß hier kein Berufsensemble, sondern eine Laiengruppe agiert, das Ereignishafte: das außerordentliche Niveau, das diese Truppe sich erarbeitet und heute zu bieten hat.

Mit Burgspielen kann auch das jüngste der österreichischen Bundesländer, Burgenland, seit 1954 aufwarten. Im Schloßgraben der Esterhazyschen Burg Forchtenstein vor der hochaufragenden Burgmauer mit dem mächtigen Bergfried ergab sich mit einfachen Mitteln eine eindrucksvolle Naturbühne. Aus bescheidenen Anfängen von bloß lokaler Bedeutung, zu denen der burgenländische Dramatiker Franz Probst in beachtlicher Fruchtbarkeit die Stücke beisteuerte, konnte sich Forchtenstein erst in allerjüngster Zeit seinen Rang im österreichischen Festspielreigen erringen, als Kammersänger Herbert Alsen (vormals Wiener Staatsoper) den Burgspielen, nach dem Muster von Bregenz, in Mörbisch an den Ufern des Neusiedlersees Seespiele an die Seite stellte („Zigeunerbaron", 1957) und seit 1959 die Intendanz über das gesamte, nunmehr auf zwei Spielplätze angewachsene Burgenland-Festival übertragen erhielt. Nun spielte man auf der 1959 wesentlich erweiterten und umgestalteten Schloßbühne Goethe („Götz") und Grillparzer („Ahnfrau"), auf dem See weiterhin und mit besonderem Erfolg die „ungarische" Operette (neben dem alljährlich wiederkehrenden „Zigeunerbaron" die „Gräfin Mariza", „Viktoria und ihr Husar", aber auch die „Nacht in Venedig"), die unter der Mitwirkung des Wiener Volksopernorchesters und des gesamten einheimischen Potentials (Zigeuner- und Brigadekapelle, Festspielchor, Komparsenmassen) hier unter dem heißen Sternenhimmel und dem Anhauch des Pusztawindes ihren autochthonen und — gegenüber Bregenz — durchaus eigenständigen Festspielcharakter empfängt.

Die eigentliche Festspiel-Ouvertüre Österreichs aber intoniert Wien mit seinen Festwochen im Juni, deren Anfänge noch in die Jahre nach dem ersten Weltkrieg zurückreichen. Wien kann so viele erlauchte Ortsgeister für sich geltend machen, daß es ihrer Nennung nicht bedarf. Durch Jahrzehnte hat diese Stadt das Schicksal der abendländischen Musik auf ihren Schultern getragen. Die Wiederaufnahme ihrer Festwochentradition im Jahre 1951 aber hatte — zu dieser Zeit und auf diesem Boden — noch einen besonderen, proklamatischen Sinn. Während hier noch die „vier Elefanten" im schmalen Boot saßen und die Demarkationslinie den Fremdenverkehr abwürgte, wollte diese Stadt — an den äußersten Rand Europas gedrängt — ihr Bekenntnis zum Abendland vor aller Welt demonstrieren, wollte erweisen, daß sie immer noch berufen war, im Kulturkonzert der europäischen Städte voranzugehen und das Parkett für internationale Begegnungen abzugeben.

Schon 1952 fanden sich zu den Wiener Festwochen — trotz einer Ennsbrücke — vier Orchester und sieben Gastdirigenten mit Bruno Walter an der Spitze aus dem Ausland ein. Vor der barocken Jesuitenkirche brachte man als Freilichtspiel Eliots „Mord im Dom", vor Schloß Schönbrunn den „Figaro" (unter Böhm). Im nächsten Jahr wurde der Arkadenhof des Rathauses („Spiel vom

lieben Augustin") als neue Festspielstätte hinzugewonnen und erstmals das Internationale Musikfest der Konzerthausgesellschaft (mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen) ins Festprogramm eingebaut. Im Mittelpunkt der reichen Konzertereignisse von 1954, die Furtwängler eröffnete, stand die feierliche Überführung von Haydns Cranium durch die Gesellschaft der Musikfreunde von Wien nach Eisenstadt.

Mit der Unterzeichnung des Staatsvertrages treten auch die Wiener Festwochen in ein neues Stadium. Die freie Stadt rückt über Nacht wieder in die Mitte Europas. Die Zahl der Festwochendarbietungen steigt wie jene der Festbesucher sprunghaft an. 1955 finden sich bereits elf ausländische Solisten zum Musikfest ein. Stokowski dirigert erstmals in Wien. Die Volksoper bietet ein internationales Tanzfest (mit Truppen aus Jugoslawien und Japan), vor Schönbrunn geht der „Vogelhändler" in Szene. Das Mozart-Jahr 1956 steht völlig im Zeichen des ja auch wienerischen Genius loci. Erstmalig treten Burgtheater und Staatsoper seit ihrer glanzvollen Wiedereröffnung repräsentativ in Erscheinung. Dort gibt es ein Treffen internationaler Schauspieltruppen, hier hält Herbert von Karajan bereits als präsumptiver Opernchef an der Spitze der Scala Milano seinen triumphalen Einzug. Unter dem Motto „Eine Stadt stellt sich vor" wird Wien selbst mit dem Glanz seiner markierten und beschrifteten Bauten zu einer einzigen großen Ausstellung.

Im Jahre 1957 (mit dem Weltkongreß der „Jeunesses musicales") ist der musikalische Einsatz der Wiener Festwochen bereits auf elf Orchester, vierzehn Chorvereinigungen, 24 Instrumentalsolisten, 31 Dirigenten und 45 Gesangssolisten angewachsen. Fünf der prominentesten ausländischen Schauspielensembles gastieren in der Burg. Die große Fischer-von-Erlach-Ausstellung wird zu einem internationalen Ereignis. Ein europäisches Chorfest (mit Gästen von London bis Prag, von Rom bis Budapest), ein glanzvolles Haydn-Fest, dazu die ersten beiden Europa-Gespräche in den folgenden Jahren, erweisen immer deutlicher die völkerverbindende Bedeutung der Wiener Festwochen.

Das Jubiläumsjahr 1960 (Zehnjahrfeier) wird durch eine wichtige Entscheidung markiert: Egon Hilbert wird zum Intendanten der Festwochen bestellt, die damit in ein neues Stadium der großzügigen und zielbewußten Planung treten. Gustav Mahler, der Jahresregent, rückt ins Zentrum der üppigen Musikereignisse, der wiederhergestellte Renaissancehof in der Stallburg wird erstmalig bespielt (Max Mell: „Nachfolge-Christi-Spiel"), das sakrale Spiel vor der Universitätskirche wieder aufgenommen (Honegger: „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen"). Die reizende Idee des „Pawlatschentheaters", in dem die alte Wiener Hanswurstbühne wieder ersteht, festigt sich. Der Plan, das historische Theater an der Wien, die ehrwürdige Uraufführungsstätte zahlreicher Werke des europäischen Welttheaters von Beethovens „Fidelio" bis Lehárs „Lustiger Witwe", als eigene Festwochenbühne wieder zu eröffnen, beginnt sich zu realisieren. Eine neue Ära der Wiener Festwochen zeichnet sich ab.

ZUR KÜNSTLERISCHEN SITUATION DER ÖSTERREICHISCHEN LANDESTHEATER

Von Edwin Rollett (Wien)

Der geistige Wiederaufbau nach den Verwüstungen des zweiten Weltkrieges, wohl noch wichtiger als der materielle, hat sich in Übereinstimmung mit der föderativen Struktur Österreichs, in den einzelnen Bundesländern auch individuell verschieden, den örtlichen Gegebenheiten und Notwendigkeiten gehorchend vollzogen, wodurch die Bemühungen um das Wiedererstarken der Theater, die ja bei Kriegsende schon annähernd ein Jahr geschlossen, zum Teil auch schwer beschädigt waren, ungleichmäßig vor sich gingen. Gewisse Gemeinsamkeiten aber waren doch in allen Landeshauptstädten deutlich zu bemerken. Der entschlossene Wille, der Bühnenkunst wieder gediegene Pflege zuteil werden zu lassen, entsprach Wünschen und Bedürfnissen der ganzen Bevölkerung und begann überraschend früh und relativ rasch den Kampf gegen viele Schwierigkeiten verschiedenster Art.

Unter diesen spielte die Tatsache der Besetzung Österreichs durch die vier alliierten Elemente und das unterschiedliche Verhalten der Besatzungen eine einschneidende Rolle, allein schon deshalb, weil in verschiedenen Zonen die Besatzungsmächte je nach Wunsch und Bedarf brauchbare Theatergebäude für sich in Beschlag nahmen, der einheimischen Bevölkerung deren Benützung oder auch die von Ersatzanlagen nicht oder bloß in unzureichendem Maß gestatteten, dadurch willkürlich die Hindernisse der ohne Ausstattung und technische Einrichtung, bei gänzlich zerschlagenen und zerstreuten Ensembles nur mit einer Handvoll Darstellern und Orchestermitgliedern beginnenden Theater vermehrten, zuweilen auch deren mühselige Arbeit für sich allein in Anspruch nahmen, so daß wohl Schauspieler, Sänger und Musiker eine eingeschränkte Möglichkeit des Spielens und Auftretens, das Publikum aber zunächst kaum Gelegenheit hatte, deren Darbietungen mitzuerleben. Je nach Einstellung der Besatzungselemente ließen sich solche Hindernisse früher oder später, immer aber nur langsam und stufenweise, beheben, so daß die jeweiligen Direktoren selten zu soliden Erfolgen kamen und ihre Posten oft rasch wieder verließen. Daraus erklärt sich der rasche Wechsel von Direktionen und Intendanzen, der ein Merkmal der Landesbühnen Österreichs in diesen Jahren war. Graz hat, seit 1945 eine „Interimsintendanzgemeinschaft" ihre Tätigkeit begann, bisher acht Direktionen zu verzeichnen, Linz deren sieben, Klagenfurt und Salzburg je sechs, Innsbruck vier. Die Unruhe, die durch den oftmaligen Wechsel der leitenden Persönlichkeiten hervorgerufen

wurde, fand auch in dem Umstand, daß oft die neuen Leiter aus dem Kreis der Ensembles gewonnen wurden, nur eine teilweise Milderung und wurde anderseits verschärft durch die naturnotwendige starke Fluktuation der Darsteller, denen sich in verhältnismäßig großem Maß Engagements an Großstadt- und Auslandsbühnen boten. An der Person des Intendanten hängt außerdem bei Bühnen, die nicht spezialisiert sein können, sondern Oper, Operette, Ballett und dramatisches Theater zu bewältigen haben, auch immer eine gewisse Bevorzugung des einen oder anderen Genres, so daß jeweils entweder die Oper überwiegt, wie das zum Beispiel Linz während der Direktion Oskar Wallek (1953—1956) erlebte, oder Graz gegenwärtig unter seinem Intendanten André Diel erlebt.

In Graz, der nach Wien größten Stadt Österreichs, ist ein starkes Hervortreten der Oper allerdings sinngemäß und entspricht einer alten Tradition der Stadt, die immer schon auf wertvolle Opernaufführungen größtes Gewicht gelegt und bereits vor Jahrzehnten mit mancher musikalischen Erstaufführung Wien den Rang abgelaufen hat. In der ersten Zeit war Graz gegenüber anderen Landeshauptstädten in einer verhältnismäßig günstigen Lage, denn der Stadt stand in ihrem Opernhaus, das nur äußerlich an der Fassade beschädigt war, während die Gebäude der Wiener Bundestheater völlig zertrümmert dalagen, das größte Theater des Staates gebrauchsfertig zur Verfügung. Diese erfreuliche Situation wurde allerdings davon beeinträchtigt, daß das Schauspielhaus vom englischen Besatzungselement in Anspruch genommen wurde und bis 1948 in dessen Händen blieb. Unter solchen Umständen sah sich das Grazer Opernhaus wieder auf seinen ursprünglichen Titel „Stadttheater", als welches es 1899 eröffnet worden war, und auf die Verpflichtung zu gemischtem Repertoire hingewiesen. Es ist geradezu erstaunlich, wie diese unter den größten allgemeinen und besonderen Schwierigkeiten, dem dezimierten Fundus, Mängeln an Notenmaterial, empfindlichen Lücken in Ensemble und Orchester, Mühseligkeiten bei Neuengagements und all den anderen Miseren von der „interimistischen Intendanzgemeinschaft" geleitete Bühne während der mißlichsten und anstrengendsten Spielzeit in der Geschichte des Grazer Theaters überhaupt, einen Spielplan 1945/46 bewältigen konnte, der nicht etwa nur leichte und leicht zu spielende Stücke umfaßte, sondern Werke von Grillparzer, Shakespeare, Schiller, Hauptmann, daneben von zeitgenössischen Autoren wie Priestley und Steinbeck, an Opern „Fidelio", sogar „Tristan", die selten gespielte „Jüdin", einen besonders erfolgreichen „Rosenkavalier" und außerdem Opern von Verdi, Rossini, Puccini und Lortzing, in der Operette neben alterprobten Werken auch eine österreichische Erstaufführung. Mit den bereits damals eingeführten Arbeits-, Schüler- und Kindervorstellungen hatte das Theater bis zu vierzehn Veranstaltungen wöchentlich zu leisten.

Dabei ist noch ein entscheidender Faktor zu berücksichtigen: das Grazer Publikum. Seit jeher stellt die Bevölkerung der größten unserer Landeshauptstädte, die zudem Universitätsstadt und ein traditionsreiches geistiges Zentrum ist, an die künstlerischen Darbietungen mit Recht hohe Ansprüche. Ein stillschweigender Konkurrenzkampf mit dem viel besser gestellten Wien ist chro-

nisch und war auch zuweilen schon erfolgreich. Immer gab es dort auch eine kompromißfeindliche Theaterkritik, die dem jeweiligen Theaterleiter Ansporn, aber ebenso viele Sorgen brachte. Die Tatsache, daß die 61 Jahre seit Eröffnung des neuen großen Hauses neben den zwölf Jahren der langlebigen Direktion Julius Grevenberg bis heute 21 Direktionen verzeichnen, ist aufschlußreich.

Das starke Theaterinteresse, das auch hinter diesen Erscheinungen steht, hat 1945 dahin geführt, daß sich neben dem von der Stadtgemeinde wieder in Betrieb gesetzten großen Haus, gewissermaßen als Ersatz für das Schauspielhaus, im Rittersaal des Grazer Landhauses eine zweite Bühne etablierte, die sich zunächst „Landestheater", später „Kammerspiele" nannte. Der an sich schöne Saal ist freilich für einen Theaterbetrieb völlig ungeeignet. Ludwig Andersen, der als Schauspieldirektor später selber jahrelang dort Hausherr war, hat über ihn gesagt: „Wir sind verurteilt in einem Raum zu spielen, für den aus feuerpolizeilichen, hygienischen und sittlichen Gründen kein privater Theaterunternehmer je Spielerlaubnis bekommen würde." Dabei werden diese Mängel von den akustischen sogar noch übertroffen. Das „Landestheater" aber setzte sich trotz aller Schattenseiten dort fest und hielt durch, umso zäher als zu seinem Aufgabenkreis, dem Namen entsprechend, auch Gastspiele in den anderen steirischen Städten zählten. Außerdem hatte eine kurz nach dem Krieg gegründete „Drei-Städte-Bühne" im Industriegebiet des Oberlandes (Leoben, Bruck, Kapfenberg) sich nicht halten können, so daß das Landestheater auch deren Tätigkeit übernahm und bis zu 124 Gastspielabende absolvierte.

Die Freigabe des Schauspielhauses durch die Besatzungsmacht beendete den Spielbetrieb im Rittersaal nicht. Diese Freude war auch von sehr kurzer Dauer, denn bereits 1952 mußte das Schauspielhaus wegen Baufälligkeit definitiv geschlossen werden und es dauerte bis zum Dezember 1959, bis trotz vielfacher Bemühungen der erste Spatenstich oder Hackenschlag zur Wiederherstellung erfolgen konnte. Vorher aber, schon 1951, war die aus finanziellen Gründen nötige Zusammenlegung der beiden Theaterbetriebe zu den „Vereinigten Bühnen — Stadt Graz — Land Steiermark" erfolgt, die unter gemeinsamer Leitung stehen, zu gleichen Teilen von Land und Stadt gestützt werden und mit Oper, Operette, Ballett und Schauspiel einen Jahresspielplan bestreiten, der etwa für die Saison 1957/58 149 Opernabende, 131 Operettenvorstellungen, 357 Abende des dramatischen Theaters zählt, wozu noch acht Opern und neun Schauspielaufführungen der Grazer Sommerspiele kommen, die nicht wie anderwärts ein getrenntes Unternehmen, sondern ein integrierender Bestandteil der Theaterarbeit sind. Die Verteilung auf Opernhaus und Kammerspiele ist aus diesem Überblick nicht genau abzulesen, da anspruchsvolle Dramen, besonders Klassikeraufführungen häufig ins Opernhaus, kleine Spielopern oder Lustspiele mit Musik aber in die Kammerspiele verlegt werden. Ebenfalls als Beispiel sei darauf verwiesen, daß unter den Opern zehn, unter den Operetten sieben, unter den dramatischen Werken 23 Neuinszenierungen zu verzeichnen waren und daß zwei Uraufführungen, die Oper „Käthchen von Heilbronn" von Bloch, das Schauspiel „Der goldene Käfig" von Kurt Klinger, eine deutschsprachige Erstaufführung „Das Schweigen"

des polnischen Dramatikers Brandstetter und sechs österreichische Erstaufführungen, darunter Karl Wittlingers seither überall gespieltes Stück „Kennen Sie die Milchstraße?" im Spielplan erschienen.

Kaum einer der großen internationalen Namen fehlte in dem Repertoire, wobei in jedem Jahr mehrmals der Mut zu Ur- und Erstaufführungen bewiesen wurde. Suttermeisters Oper „Titus Feuerfuchs", Menottis „Die alte Jungfrau und der Dieb", Saroyans „Höhlenbewohner", Leopold Ahlsens „Philemon und Baukis" waren innerhalb Österreichs zuerst in Graz zu sehen. Auch dem österreichischen Literaturgut hat das Theater seine Aufmerksamkeit zugewandt: die beiden österreichischen Dramatiker Rudolf Bayr und Helmuth Schwarz wurden in Graz mit ihren Werken herausgebracht. Eine Anregung für den Spielplan des Theaters der Landeshauptstadt bildet auch der von der Industriestadt Knittelfeld geschaffene „gesamtdeutsche Dramatikerwettbewerb", der dem preisgekrönten Stück die Uraufführung an der Grazer Bühne verspricht. Neben dem regulären Jahresrepertoire hat Graz auch seine Sommerspiele wieder aufgenommen. In der Umrahmung der Kasematten auf dem Schloßberg, im Hof des Landhauses und in dem zum Museum gewordenen Schloß Eggenberg werden diese Sommerspiele durchgeführt, und setzen besondere Akzente in das Repertoire. Bestimmt durch die geographische Lage hält das Grazer Theater auch Kontakt mit den angrenzenden Teilen Jugoslawiens durch Gastspiele in den größeren Städten wie Zagreb, Maribor und Ljubljana und empfängt ebenso jugoslawische Gäste in seinen Häusern. Daß Tourneen ausländischer Gäste, die ihr Weg durch Österreich führt, auch für Graz gewonnen werden, sei als Selbstverständlichkeit verzeichnet.

Das Publikum der Landeshauptstadt ist aber nicht nur anspruchsvoll, sondern auch ernst. Daß „Das Tagebuch der Anne Frank" mit einer Aufführungsziffer von 25 Abenden nur unwesentlich hinter der Wiener Serie zurückblieb und in der Statistik des Spieljahres an zweiter Stelle zu stehen kam, bedeutet ein hohes Lob für die Grazer Theaterbesucher, denen, wenn keine Widrigkeiten den Baufortschritt verzögern, in naher Zukunft auch wieder das eigene Schauspielhaus zur Verfügung stehen wird.

Der gewaltige Aufstieg der Landeshauptstadt Linz zum Industriezentrum spiegelt sich getreu wieder in der Entwicklung ihres Theaters, das sich nicht nur in seiner inneren Form, also in Spielplangestaltung, Ensemble und Qualität des Dargebotenen, sondern auch in seiner äußeren Gestalt — mit dem 1957 vollendeten Neubau des Kammerspielgebäudes, der die alten Kammerspiele im Redoutensaal ablöste, und mit dem 1958 fertiggestellten Umbau des großen Hauses (beide nach Plänen von Clemens Holzmeister) — gewaltig vergrößert und erweitert hat. 1945 aber hatte sich gerade in Linz zu den obligaten Schwierigkeiten, die überall in ähnlicher Form auftraten, noch eine besondere ergeben. Während der NS-Zeit waren dem Direktor des Linzer Theaters, dem klugen Routinier Ignaz Brandtner, der seit 1932 sein Institut durch alle Gefährdungen glücklich durchgesteuert hatte, verhältnismäßig reiche Geldunterstützungen von öffentlicher Seite zugeflossen, was ihm das amerikanische Besatzungselement

übelnahm, so daß er entlassen wurde. Das Theater hatte also nicht nur sein Haus — vorübergehend an die Amerikaner — verloren, sondern auch dessen eingearbeiteten Leiter. Wieder war es eine provisorische Direktion, die im September 1945 beide Häuser eröffnete. Allerdings konnte schon sechs Wochen später zur Verpachtung geschritten werden und die Direktion Viktor Pruscha verzeichnete auch schöne Erfolge, die aber mit der Geldabschöpfung von 1947 versiegten, so daß schon der Frühling 1948 einen veritablen Zusammenbruch brachte und abermals eine Arbeitsgemeinschaft einspringen mußte. Das Repertoire war wohl größtenteils interessant gewesen. Der Spielplan des Sprechtheaters trug dem Nachholbedarf nach namhaften ausländischen Stücken durchaus Rechnung, neben Anouilh, Priestley, Cocteau u. v. a. wurden auch Werfel und Hochwälder gespielt, gelegentliche Uraufführungen berücksichtigten lokale Interessen. Im Sektor der Oper bildete neben den Aufführungen bedeutender älterer Werke Ernst Kreneks „Leben des Orest" einen besonderen Akzent und leitete gewissermaßen das mutige Eintreten der Linzer Landesbühne für modernes Opernschaffen ein, das seither traditionell geworden ist. Das Ensemble war mit richtigem Gefühl zusammengestellt, aber hypertroph, was sich materiell schlecht auswirken sollte. In der neuerlichen Krisensituation griff man wieder auf Ignaz Brandtner zurück, der inzwischen in einem Saal der Stadt ein eigenes Theater, die „Linzer Volksbühne", etabliert hatte, die sich besonders auf Nestroyaufführungen stützte. Man stellte dem neuen Direktor aber auch materielle Hilfe von Land und Stadt zur Verfügung. Dank diesem Rückhalt vollzog sich in den fünf anschließenden Jahren eine bemerkenswerte Konsolidierung und ein Aufstieg, der allen drei Gebieten zugute kam. Unter 177 Dramen, 68 Opern und 76 Operetten, die während dieser Zeit gespielt wurden, finden sich Werke der Weltliteratur, solche maßgebender moderner Autoren und eine stattliche Zahl von Ur- und Erstaufführungen, wobei unter den Österreichern die Autoren aus Oberösterreich dominieren. Das Erstarken der Oper war zumeist dem neuengagierten Spielleiter Oskar Walleck, früher Generalintendant in München, zu danken, den Brandtner gewonnen hatte. Der Opernspielplan umfaßte neben den Standardwerken eine bemerkenswert große Zahl moderner Opern. Ihre österreichische Erstaufführung erlebten damals „Ero, der Schelm" von Gotovac, „Die Zaubergeige" von Egk, „Tobias Wunderlich" von Haas, die von Treichlinger und Lothar neu bearbeitete Haydnoper „Die Welt auf dem Monde", „Leonore 40/45" von Liebermann, ihre Uraufführungen „Hervarts Heimkehr" von Atterberg und die Neubearbeitung von „Der Garten des Paradieses" von Petyrek. Fortsetzung und Steigerung fand die sorgfältige Pflege der Oper, als nach Brandtners gesundheitlich bedingtem Rücktritt im Jahre 1953 Walleck selber die Direktion übernahm, die er bis 1956 innehatte. Diese Jahre waren reich an Neuinszenierungen von Opern, brachten insgesamt neun vorher in Österreich noch nicht aufgeführte Werke, darunter solche von Dvořak, Bizet, Adam, Milhaud, Lehner u. a., Opern von Menotti, Suttermeister und (vier Jahre vor Wien zum erstenmal in szenischer Darstellung) Hindemiths Meisterwerk „Mathis der Maler". Mit dem bedeutenden Opernrepertoire, das das Niveau des Linzer

Theaters zu einem bisher nicht erreichten Rang hob, hielt aber auch der Spielplan des Sprechtheaters Schritt, der größtenteils in den Kammerspielen bestritten wurde und wertvolle Aufführungen klassischer und moderner Werke brachte. Samuel Becketts „Warten auf Godot" erlebte hier seine österreichische Erstaufführung. Von Autoren österreichischer Herkunft kamen u. a. Rudolf Bayr, Kurt Klinger, Kurz Becsi, Harald Zusanek und Franz Pühringer mit Uraufführungen zu Wort, und aus Wallecks Ensemble fanden viele Mitglieder den Weg an große Bühnen des In- und Auslandes. Wallecks Bemühungen erwiesen sich aber auch nach seinem Abgang als furchtbar und dauerhaft. Sie hatten einen Wertmaßstab geschaffen, dem sich auch seine Nachfolger akkommodierten. Die Spielzeit 1956/57 bildet einen Sonderfall in der Linzer Theatergeschichte, weil durch die großen baulichen Veränderungen Spielplan und Spielbetrieb beeinflußt wurden. Der Regisseur Kurt Fischer-Colbrie, langjähriges Mitglied und genauer Kenner des Theaters, der die schwierige Interimsleitung übernahm, vermochte dennoch vorwiegend im Schauspielerrepertoire den Rang voll zu halten, belebte die Operette, ohne darüber die Oper zu vernachlässigen. Kreneks „Pallas Athene weint", die zur österreichischen Erstaufführung kam, bildete den interessanten Höhepunkt auf diesem Sektor. Die Direktionsübernahme des früheren Oldenburger Intendanten Fred Schroer im Herbst 1957 war durch ein glückliches Ereignis, anderseits wohl auch durch eine ziemliche Schwierigkeit markiert. Zwar stand ihm gleich bei der Eröffnung am 28. September 1957 das neue Kammerspielgebäude, ein sehr geglückter moderner Theaterbau, zur Verfügung, dafür mußte er aber noch reichlich ein Jahr auf das große Haus verzichten, also auch musikalische Werke in den Kammerspielen unterbringen. Der großen Energie, die das Linzer Landestheater unter dem neuen Intendanten kennzeichnete, ist die Überwindung dieser Schwierigkeiten des ersten Jahres voll gelungen und ihr ist auch das Aufblühen in den folgenden Spielzeiten zu danken. „Paulus unter den Juden" von Werfel, „Nach Damaskus" von Strindberg, die zwei markantesten Dramen der ersten Spielzeit, schließen ein Programm in sich, das Bekenntnis eines geistigen und geistreichen Theaterleiters, der auf der Höhe seiner Zeit steht. Diesem Grundsatz ist Schroer durch alle vier Jahre seiner Linzer Tätigkeit treu geblieben, hat mit Weitblick, Ehrgeiz und Stilgefühl nicht bloß das Was, sondern auch das Wie seines Theaters zu gestalten verstanden, durch kluge Ensemblebildung oft ganz vorbildliche Theaterabende ermöglicht, originelle Regiegedanken durchgesetzt, dabei der Oper wie auch dem Ballett gewissenhafte und liebevolle Pflege zugewendet, das klassische Repertoire vervollständigt und in einer stattlichen Reihe von Erst- und Uraufführungen, vor allen den neuen Werken Karl Wiesingers, sowohl der österreichischen Note wie auch der Zeitproblematik Gerechtigkeit widerfahren lassen, Das Linzer Landestheater ist dadurch zu einem im gesamtdeutschen Theaterleben stark mitzählenden Faktor geworden. Da Schoers Direktionszeit mit der Saison 1960/61 zu Ende geht, kann man nur hoffen, daß weiterhin diese Niveauhöhe erhalten bleibt.

Beträchtlich anders als in den übrigen Landeshauptstädten sind die Bedingungen für den ständigen Theaterbetrieb in S a l z b u r g. Hier liegt der Schwer-

punkt theatralischer Tätigkeit nicht bloß zeitlich in den Sommermonaten, sondern durch die Tatsache der jährlichen Festspiele mit ihrer internationalen Gipfelhöhe ist ein Vergleichsobjekt geboten, das notwendig die Darbietungen des übrigen Jahres beeinflussen muß, so daß sich die Leistungen des Theaters in einem gewissen Sinn immer im Schatten der Festspiele vollziehen. Nicht von Saison zu Saison, sondern von Festspiel zu Festspiel geht die Jahresrechnung. Die internationale Geltung der Festspiele hat freilich dem kulturellen Leben der Stadt Salzburg in der ersten Nachkriegszeit auch manche Vorteile gebracht. Für die Repräsentanten des Besatzungselementes war der Name Salzburg ein sehr geläufiger und hochgeachteter Begriff und daher ein stillschweigendes Gebot gegeben, diese Stadt nicht allzu hart anzufassen. Das Hauptaugenmerk blieb dabei aber doch auf die großen Veranstaltungen des Sommers gerichtet und das ständige Theater hatte seinen Weg, allerdings mit starker Hilfe von Land und Stadt, allein zu suchen, was wohl auch den raschen Direktionswechsel der ersten fünf Nachkriegsjahre verursachte, in denen der Spielplan sich aber dennoch den Verhältnissen angemessen, vielseitig und klug zusammengestellt zeigte, schon sehr früh das Wagnis einer „Zauberflöte" (nicht in der Felsenreitschule) aufwies, vorher verpönte oder unerreichbare Werke nachholte und bei einem begreiflichen Überwiegen des heiteren Genres starke Bemühungen auf dem dramatischen Sektor, sogar den Mut zum Experiment, etwa mit der Uraufführung eines Stückes von Hans Friedrich Kühnelt im Frühling 1948 verriet. Daß in der Saison 1948/49 neben mehr als 20 Dramen von Grillparzer bis Hofmannsthal, von Zuckmayer bis Shaw neun Opern, vier Ballette und elf Operetten neuinszeniert wurden, war zweifellos eine schöne Kraftprobe, und als mit Saisonbeginn 1951 unter der Direktion Peter Stanchina eine sechs Jahre andauernde stabile Leitung begann, setzte sich diese Entwicklung in gesteigertem Maße fort. Es war nicht Gebrauchsliteratur, sondern literarisches Theater, das geboten wurde und neben der Oper, deren intensive Pflege in Salzburg selbstverständlich ist, auf dem Sektor des Sprechstückes manche Höhepunkte erreichte. Besonders sei auf Uraufführungen von Werken des Österreichers Georg Rendl, auf die von Felix Brauns dramatischem Gedicht „Rudolf der Stifter" und auf den schönen Pietätsakt der Neueinstudierung von Stefan Zweigs „Jeremias" zum Gedenken an den zehnten Todestag des Dichters hingewiesen. Salzburg zieht aber auch aus seiner geographischen Lage einen gewissen Vorteil. Die Nähe Münchens wirkt befruchtend und bietet die Möglichkeit gelegentlicher Gastspiele von dorther oder zu Einladungen an eines der immer häufiger werdenden Tournee-Ensembles, die nur kurzer Reise bedürfen. Auch das belebt den Spielplan und regt das Theater an. Da überdies auf die eine relativ langlebige Direktion seit 1957 nun eine zweite solche (Fritz Klingenbeck) gefolgt ist, die ohne Beeinträchtigung und Erschütterung die Geschicke des Theaters klug planend steuert, die einzelnen Teile ihrer Tätigkeit in richtigem Gleichgewicht hält und auch Mut besitzt, ist die Aufwärtsentwicklung dieses Theaters wohl garantiert, mindestens bis zum Ende der Spielzeit 1961/62, mit der der gegenwärtige Intendant allerdings seine Salzburger Tätigkeit beenden wird.

Hat in Salzburg, wenn auch auf indirektem Weg, die Tätigkeit des ständigen Theaters durch den reichen Zustrom von fremdem Publikum während der Reisezeit einen Auftrieb zu verzeichnen, so muß Innsbruck, obgleich auch eine Fremdenstadt ersten Ranges, auf Anregung von dieser Seite her so gut wie ganz verzichten. Die Gäste Tirols sind während der Sommermonate, in denen auch nur sporadisch von gastierenden Ensembles Theater gespielt wird, so ausschließlich auf den Naturgenuß bedacht, daß für andere Interessen kaum Kraft und Zeit übrigbleibt, und die Sportgäste der Wintersaison sind zu sehr von den Pisten und Hängen in Anspruch genommen, als daß sie für das Theater zählen könnten. Das Innsbrucker Landestheater profitiert von der großen Fluktuation der Besucher Tirols so gut wie gar nicht und befindet sich in einer weit weniger günstigen Situation als die Festspielstadt an der Salzach. Gewiß ist der einheimischen Bevölkerung Tirols seit jeher eine starke dramatische Ader eigen. Das Land, das in früheren Jahrhunderten die Fronleichnams- und Osterspiele geschaffen und ausgebildet hat, auch heute noch Passionsspiele pflegt, ist der bühnenmäßigen Darbietung durchaus aufgeschlossen, nur äußert sich diese Vorliebe in stark traditionsgebundener Form. Ungefähr 80 Volksbühnen und Laienspielgruppen, von denen manche ein respektables Alter haben, dazu die Passionsspiele in Erl und Thiersee zeigen deutlich das Interesse am Theaterspiel, das dem hauptstädtischen Theater aber kaum zugute kommt. Die geistigen Erträgnisse der auf eine Tiroler Anregung hin jährlich abgehaltenen gesamtösterreichischen Jugendkulturwochen, die Veranstaltungen der vom Tiroler Kulturamt ins Leben gerufenen „Ringbühne" unterstützen im wesentlichen die Erziehung zum künstlerischen Theater. Um der Vorliebe für die volkstümliche Dramatik entgegenzukommen, wurde auch ein Preisausschreiben für Volksstücke veranstaltet und die berühmte Exlbühne, die bis zum Tode ihrer letzten Direktorin im Jahre 1956 bestand, hat auf diesem Gebiet Vorbildliches geleistet. So sieht sich das von Land und Hauptstadt geförderte Tiroler Landestheater, das in seinem Spielplan Drama, Oper und Operette pflegt, der Verpflichtung gegenüber in zielbewußter Aufbauarbeit, sein Publikum auch an das Schaffen der modernen Autoren heranzubringen. Planung auf lange Sicht, die dafür unerläßlich ist, wird dadurch erleichtert, daß seit rund einem Jahrzehnt die beiden Häuser Innsbrucks, das Theater am Rennweg und die es ergänzende „Kleine Bühne", in einer Hand vereinigt sind. In diesen Jahren hat ein sinnvoller Spielplan den Ernst der Leitung durch Intendanten Karl Gorischan bezeugt und eine Reihe von Erst- und Uraufführungen Wagemut verraten. Daß die Werke des unglücklichen Tiroler Dramatikers Raimund Berger von seiner Heimat aus ihren Weg genommen, daß Dramen von Heinrich Klier hier gespielt wurden, war naheliegend, aber auch andere österreichische Autoren, darunter zum Beispiel Rudolf Henz mit seinem Gregoriusdrama „Der Büßer" sind in Innsbruck zu Wort gekommen. Mit dem Herbst 1961 beginnt für das Tiroler Landestheater wieder eine neue Krise, weil der schon vor Jahren beschlossene Umbau des großen Hauses für drei volle Jahre den Spielbetrieb von Oper und Operette lahmlegen wird.

Das Land Vorarlberg nimmt ähnlich wie das Burgenland eine Sonder-

stellung ein. Ihm steht wohl in der Landeshauptstadt Bregenz das schöne Theater am Kornmarkt zur Verfügung, aber in keiner seiner Städte ein für den ständigen Betrieb einer Bühne ziffernmäßig ausreichendes Publikum, so daß grundsätzlich nicht ein Theater in Bregenz, sondern ein „Theater für Vorarlberg" geschaffen wurde, das wohl in Bregenz seine Zentrale hat, aber von hier aus alle größeren Niederlassungen des Landes besucht und überdies in vielen Städten und Orten sowohl im benachbarten Deutschland wie auch in Südtirol gastiert. Daß der Spielplan dadurch weitgehend beeinflußt wird, ist leicht einzusehen, umso nachdrücklicher muß aber betont werden, daß im Zusammenhang mit diesem Kunstinstitut des Landes schon 1946 der größere Gedanke der Bregenzer Festspiele, die in den ersten Jahren auch unter der gleichen Direktion wie das Theater standen, seine Verwirklichung fand.

Ebenfalls durch die Bevölkerungsschichtung bedingt zeigen sich die Theaterverhältnisse im Burgenland. Hier wie ja auch in Niederösterreich, wo sich einzig das Theater der Kurstadt Baden wieder um seine alte Geltung bemüht, war die Ausstrahlung Wiens so stark, daß sich kaum eigene Bühnen bilden konnten. Dem wurde 1945 durch die Gründung der „Burgenländischen Landesbühne" begegnet, die ohne festes Theatergebäude, ohne für eine längere Spielzeit tragfähiges Publikum, als reine Wanderbühne in den größeren Orten und Niederlassungen des Landes und den angrenzenden Teilen Niederösterreichs und der Steiermark spielt. Das Repertoire dieser Bühne wurde späterhin ergänzt durch Freilichtaufführungen in den Burgen des Landes, in Schlaining, Güssing, Pinkafeld und Forchtenstein und — nach Bregenzer Muster — durch die zugkräftigen musikalischen Seespiele von Mörbisch, die mit der Zunahme des Fremdenverkehrs steigenden Erfolg ihrer Operettendarbietungen verzeichnen.

Das Stadttheater in Klagenfurt, dessen wichtige Funktion als Bühne im Grenzland durch Austauschgastspiele zwischen Kärnten, Friaul und Slowenien besonders markiert ist, hatte eine richtige Robinsonade zu bestehen, um 1945 erst wieder auf die Welt zu kommen. Der Initiative eines einzigen Mannes, des Regisseurs Theo Knapp, der sich mit dem Husarenstreich eines über Nacht zusammengestellten bunten Abends in der englischen Offiziersmesse beliebt zu machen wußte, gelang es in zäher Arbeit, Schritt um Schritt Terrain zu erobern: Zuerst als Unternehmen der Besatzungsmacht und für diese, dann als „Not- und Arbeitsgemeinschaft", die von den Engländern das Theater mietete, endlich im August 1947 als Unternehmen der Stadt. 1946 war aber schon im Landhaushof der „Jedermann", 1947 ebendort „Dantons Tod" gespielt worden. Seit 1946 gab es auch schon ein wanderndes „Kärntner Studio". Erst im Winter 1947 konnte das Theater richtig zu spielen beginnen. Der große Erfolg einer Serie von 25 Aufführungen mit Curt Goetz' „Haus in Montevideo" und manche Operettenerfolge waren zu verzeichnen, aber es gab auch bereits einen „Wallenstein", einen „Traum ein Leben" und andere wertvolle Werke. Die organisatorische Basis wechselte häufig, bis 1950 auch hier die gemeinsame Führung durch Land und Stadt zustande kam. Ein abwechslungsreicher Spielplan mit allerdings kurzlebigem literarischem Abonnement, Gastspielen Prominenter, Uraufführungen von Stücken Fritz

Habecks, Otto Messiners und der Kärntner Hermann Lienhard und Georg Drozdowski, der österreichischen Erstaufführung von Lernet Holenias „Saul" hatte schon früher seinen Anfang genommen. Die Kammerspiele konnten aus dem zuerst benützten Vereinsheim in das Konzerthaus übersiedeln, Versuche von Parkspielen an zwei verschiedenen Plätzen, auch der eines Spiels am Wörthersee folgten, und vor allem brachte André Diel, der jetzige Grazer Intendant, die Oper zu starkem Leben. Die Gastspiele aus Friaul und Slowenien steuerten interessante Werke (auch musikalische) bei. Zwischen 1955 und 1957 wurde von einem vorsichtig gewählten Repertoire, worin Douglas' „Liebe Familie" mit 34 Aufführungen hervorstach, auch das Ballett gepflegt. 1957 gewann das Sprechtheater für zwei Jahre die Oberhand. Der damalige Direktor Philipp Zeska war stark um Ur- und Erstaufführungen bemüht, versuchte durch einen Wettbewerb neue Talente zu entdecken, brachte aber auch die ersten Musicals nach Klagenfurt. Die Ungunst der Verhältnisse zwang ihn allerdings, im zweiten Jahr auf die Kammerspiele zu verzichten, die erst sein Nachfolger wieder eröffnete. Den Uraufführungen der Direktion Otto Hans Böhm blieb allerdings der Erfolg versagt, umso wärmer wurden und werden die sorgfältigen Opern- und Operettenabende und die ehrliche Arbeit eines auch durch Gäste ergänzten Ensembles vom Publikum akzeptiert.

Der knappe Überblick über die Schicksale der österreichischen Landestheater und die Wege, auf denen sie zu ihren künstlerischen Standorten gelangten, der hier zu geben versucht wurde, zeigt wohl ein Abbild starken Wiederaufbauwillens aus Anfängen, die zuweilen nicht viel mehr als nichts waren, ein Abbild des Zusammenwirkens materieller, organisatorischer und künstlerischer Kräfte im Dienste der Bühne und des Bestrebens, sich von den Fesseln provinzieller Enge zu befreien und Anschluß an den internationalen Spielplan zu halten.

WANDLUNG DES „THEATERS DER JUGEND"

Von Heinrich Neumayer (Wien)

Der Nachwuchs verdient immer besondere Beachtung; der Schauspielernachwuchs für die Bühne ebenso wie der des Publikums, denn aus der Wechselwirkung entsteht ja erst das großartige Phänomen Theater. Die Ausbildung des Wissens und der Fertigkeit verlangt vom jungen Menschen viel Zeit und Mühe; in der Freizeit fordern die vielen Arten des Sports aktive oder passive Anteilnahme, das Kino, Rundfunk und Fernsehen bietet sich bequem an. Vielfach wurde das Theater zu einem bedrohten Kulturgebiet vom Publikumsnachwuchs her.

Es muß an dieser Stelle nicht bewiesen werden, daß diese Bedrohung bedauerlich ist. Schon 1932 fanden sich theaterfreudige Pädagogen und Theaterpraktiker in dem Bemühen, in Wien die Theaterfreudigkeit der Jugend zu mobilisieren, sie gründeten die Organisation „Theater der Jugend", die in den Mittelschulen für Theaterbesuch warb. Das Theatererlebnis sollte den Unterricht beleben und vertiefen. Im Jahre 1945 wurde der Gedanke und die Organisation wieder aufgenommen; die materiell trostlose Zeit führte viele Menschen zur Kunst, wenn es auch oft eine Flucht in die Kunst war. Die Jugend zeigte sich zugänglich. Dem „Theater der Jugend" gelangen bald unerwartete Erfolge.

Nun könnte schon der Statistik das Wort erteilt werden, es könnten die Zahlen der vermittelten Vorstellungen und die der Besucher anrücken. Wesentlicher aber erscheint die Wandlung, die in der Grundeinstellung vor sich ging. Das Hauptziel blieb: Erweckung der Freude am Theater. Die Erweiterung kam aus der Erkenntnis, daß ein wünschenswertes, urteilsfähiges, beständiges Theaterpublikum dann entsteht, wenn die musischen Fähigkeiten im allgemeinen erweckt und gepflegt werden. Im theatrum mundi der Künste soll der junge Mensch Bürger werden. So wurden neben der Hauptstraße noch Wege gebahnt, die gemeinsam zum Ergebnis musischer Anteilnahme führen konnten.

Die Musik war vor allem eingeschlossen. Konzerte für die Jugend hatten guten Erfolg. Das „Theater der Jugend" stand dann 1949 bei der Gründung der „Musikalischen Jugend Österreichs" als Teil der internationalen Jeunesses musicales Pate und die beiden Vereinigungen sammeln mit ganz außerordentlichem Erfolg die musikwillige Jugend, so daß etwa in der Spielzeit 1960/61 10 große Konzertzyklen mit je sechs Konzerten für diese Jugend veranstaltet werden können.

Dem Film wird ein urteilskräftiges Publikum erzogen. Gemeinsam mit dem

Kulturamt der Stadt Wien werden regelmäßig gut besuchte Filmvorführungen mit Diskussion für Jugendliche veranstaltet.

Eine Zeitschrift — „Neue Wege" — wurde gegründet, die nun schon ihren 16. (!) Jahrgang mit dem 161. Heft erreicht hat. Als Kulturzeitschrift für junge Menschen sucht diese Zeitschrift auf allen musischen Gebieten zwischen den Werken der Kunst und dem jugendlichen Aufnahmsvermögen zu vermitteln. Ihre schönste und wesentlichste Aufgabe aber sieht sie darin, dem Können und der Meinung der Jugendlichen ein Podium zu geben. Junge Graphiker haben hier oft Raum, die Stimme junger Autoren, die später zu breiter Anerkennung und zu österreichischen Staatspreisen gelangten, war meist zuerst in den „Neuen Wegen" zu hören.

Auch der Gedanke, Mittelschülern der Bundesländer das große Kulturtheater Wiens zugänglich zu machen, wurde im „Theater der Jugend" geboren. Es zeigte sich, daß damit ein wichtiger Akt staatsbürgerlicher Erziehung gesetzt wird. Folgerichtig hat das Unterrichtsministerium in großzügiger Weise dann diesen Gedanken aufgenommen. Das „Theater der Jugend" hat aber weiterhin jährlich etwa 600 Schüler der entfernteren Bundesländer zu Gast und stellt diese Septimaner dem Bundespräsidenten, dem Nationalratspräsidenten, dem Unterrichtsminister und dem Bürgermeister der Stadt Wien vor, zeigt die Stadt und vor allem das Theater Wiens.

Zu dem Erleben des Theaters wird wohlüberlegt und systematisch erzogen. Eine eigene Puppentheatergruppe kommt in die Schule; sie wird dann vom Marionettentheater abgelöst. Der nächste Schritt leitet die Jugendlichen in den Theaterraum. Eine große Schwierigkeit war nun da der Mangel an geeigneten Märchen- und Jugendstücken, die für diese erste Berührung notwendig sind. Auch wird diese Art des Theaters auf den Wiener Bühnen kaum gepflegt. Da mußte nun das „Theater der Jugend" zur Eigenproduktion übergehen. Erst an verschiedenen Orten, seit einigen Jahren ständig in der Renaissancebühne, wird diese „Lücke" zu füllen versucht. In kleinen Schritten wurde hier Fortschritt erzielt. Vieles war ja aufzubauen. Richtige Stücke mußten erprobt werden, da es sich herausstellte, daß für diese Art des Theaters für Zehn- bis Dreizehnjährige ein besonderer Stil zu finden ist. Die Erfahrung half in letzter Zeit zu guten Erfolgen.

Dann fügt sich — etwa ab 14 Jahren — der jugendliche Nachwuchs in das Publikum des Normaltheaters. Natürlich muß aus dem Repertoire der Bühnen nach psychologischen und pädagogischen Überlegungen ein gutes Programm ausgewählt werden. Da wäre nun das Lob der Wiener Theaterdirektoren zu singen, die von den berühmten Staatstheatern an bis zur kleinsten Kellerbühne viel materielles und künstlerisches Verständnis aufgebracht haben, um sich auf gute Weise das Publikum von morgen zu erziehen. Die letzte Stufe dieses Heranreifens zum Theaterleben ist eine Auslese des reifsten Publikums aus den Jugendlichen, die in einem Abonnement „Welttheater und Experiment" Lehrer und reife Schüler vereint, um auch an schwierigen Werken der Gegenwart und Vergangenheit das Kulturerleben zu schulen.

In der ganzen Organisation hat es sich in den letzten Jahren erwiesen, daß

auch bei den Jugendlichen ein Abonnementsystem gern angenommen wird. Acht bis zehn Aufführungen im Spieljahr in verschiedenen Theatern sind dabei das erprobte Maß; das bestehende Vertrauen in die Auswahl der Stücke beweist das jährliche Ansteigen der Meldungen zu den genau nach Jahrgängen durchgeführten Abonnements. Natürlich bleibt auch der freien Wahl Raum. Die Preisgestaltung muß soziale Gesichtspunkte berücksichtigen, da pädagogisch der Besuch von größeren Gruppen (Klassen) besonders bildend auszuwerten ist. Deshalb sind die Aufführungen auch Lehrern (von Erwachsenen aber nur diesen) zugänglich.

Ein Vertrauensbeweis für die Richtigkeit der Arbeit des „Theaters der Jugend" war die Betreuung mit der Organisation des „Jugendabonnements der Stadt Wien", das 21.000 Jugendlichen den Besuch von kulturellen Veranstaltungen ermöglicht. Ebenso organisiert das „Theater der Jugend" die wertvollen musikalischen Veranstaltungen des Kulturamtes für die zweiten, dritten und vierten Klassen der Haupt- und Mittelschulen, die diese Altersstufen meist zum ersten Mal zu Konzerten führen, die in den Unterricht eingebaut sind.

Und nun die Zahlen. Wenn es auch wertvoll wäre, das Anwachsen in den Jahren seit 1945 zu zeigen, soll nur der Gegenwartsstand als „stolzes Resultat" gegeben werden. Das „Theater der Jugend" zählte in der Spielzeit 1959/60 insgesamt 1.698 Veranstaltungen mit 774.397 Teilnehmern. Davon waren 527.040 Besucher von Vorstellungen in den Bundes-, Privat- und Kellertheatern. Aufgeschlüsselt ergibt sich folgendes Bild:

130	Aufführungen in den Bundestheatern mit	180.383	Besuchern
393	Aufführungen in den Privattheatern mit	333.551	Besuchern
121	Aufführungen in Kellertheatern mit	13.106	Besuchern
136	Konzerte (Musikverein, Konzerthaus, Stadthalle) .	138.323	Besucher
281	Dichterlesungen, Vorträge, Führungen	50.373	Besucher
32	Filmabende mit Diskussion	2.942	Besucher
605	Aufführungen Puppenspiele und Marionettentheater	55.719	Besucher
1.698		774.397	Besucher

Daß diese unsubventionierte Leistung in diesem Ausmaße und mit wenigstens von der Jugend anerkanntem Erfolg geleistet werden kann, ist vor allem auch ein Verdienst vieler Lehrer, die sich in den Schulen mit viel Mühe dieser Erziehungsarbeit annehmen.

DIE AUSLANDSGASTSPIELE DER WIENER BÜHNEN

Von Friedrich Langer (Wien)

Spielzeit: 1945/46

April	Josefstadt	Zürich	Hofmannsthal „Der Schwierige"
Juni	Burgtheater	Schweiz	Scribe „Ein Glas Wasser", Csokor „Kalypso"

1946/47

November	Burgtheater	Zürich	Lessing „Nathan der Weise"
Februar	Staatsoper	Paris, Nizza	Mozart „Don Giovanni", „Cosi fan tutte"
April	Studio	Zürich	Goethe „Urfaust", Nestroy „Jux", Hofmannsthal „Tor und Tod"
Juni	Josefstadt	Schweiz	Molnár „Olympia", Nestroy „Der Talisman"
Juni	Burgtheater	Schweiz	Goethe „Stella"

1947/48

Sept./Okt.	Staatsoper	London	Mozart „Figaro", „Don Giovanni", „Cosi"; Beethoven „Fidelio", Strauss „Salome"
Nov./Dez.	Studio	Zürich, Bern	Nestroy „Freiheit in Krähwinkel" Büchner „Woyzeck", Bahr „Kinder"
April/Mai	Studio	Holland, Schweiz	Goethe „Urfaust", Bahr „Kinder"
Mai	Staatsoper	Belgien	Mozart „Figaro", „Cosi fan tutte"

1948/49

Nov./Dez.	Studio	Holland, Belgien, Schweiz	Goethe „Urfaust", Gogol „Brautfahrt", Mell „Apostelspiel"
Jänner	Staatsoper	Italien	Mozart „Figaro", „Entführung"
März	Staatsoper	Paris	Mozart „Figaro", „Entführung"
Mai	Staatsoper	Florenz	Mozart „Figaro", „Cosi", „Entführung", „Don Giovanni", „Zauberflöte"
Juni	Staatsoper	Brüssel, Amsterdam	Strauss „Rosenkavalier", Mozart „Don Giovanni", „Entführung", „Figaro"
Juli	Studio	Erlangen München	Priestley „Straße durch die Wüste", Bahr „Die Kinder"

1949/50			
September	Burgtheater	Venedig	Goethe „Iphigenie auf Tauris"
Oktober	Studio	Holland, England, Deutschland	Goethe „Urfaust", „Clavigo", Nestroy „Mädel aus der Vorstadt"
November	Josefstadt	Deutschland	Ibsen „Die Frau vom Meer"
April	Studio	Rom	Goethe „Urfaust"
Mai	Staatsoper	Brüssel Wiesbaden	Mozart „Figaro", „Zauberflöte", „Don Giovanni", „Entführung"
Juni	Burgtheater	Recklinghausen	Strindberg „Kronbraut"
Juli	Scala	Ostdeutschland	Beaumarchais „Figaros Hochzeit"
1950/51			
Nov./Dez.	Burgtheater	Deutschland	Ibsen „John Gabriel Borkman"
März	Staatsoper	Paris Brüssel	Mozart „Figaro", Beethoven „Fidelio", Wagner „Tristan"
Mai	Staatsoper	Wiesbaden	Mozart „Zauberflöte", „Don Giovanni"
1951/52			
Mai	Staatsoper	Paris	Berg „Wozzek"
		Brüssel	Mozart „Don Giovanni", „Cosi", „Zauberflöte", „Figaro", „Entführung"
Mai	Staatsoper	Wiesbaden	Mozart „Don Giovanni", „Figaro"
1952/53			
September	Burgtheater	Berlin	Nestroy „Der Färber und sein Zwillingsbruder"
Mai	Staatsoper	Wiesbaden	Mozart „Cosi", Strauss „Rosenkavalier"
Mai	Staatsoper	Brüssel	Strauss „Rosenkavalier", Mozart „Cosi", „Figaro", „Don Giovanni", „Zauberflöte"
Mai	Staatsoper	Paris	Mozart „Zauberflöte", Strauß „Elektra", „Liebe der Danae"
Juli	Burgtheater	Hamburg	Shakespeare „Was ihr wollt"
Juli	Volkstheater	Recklinghausen	Nestroy „Haus der Temperamente"
1953/54			
Mai	Staatsoper	Wiesbaden	Mozart „Zauberflöte", „Don Giovanni", „Figaro"
Mai	Staatsoper	Brüssel	Donizetti „Liebestrank", Mozart „Entführung", „Don Giovanni", „Zauberflöte", „Figaro"
Mai	Burgtheater	Iserlohn	Goethe „Iphigenie auf Tauris"
Juli	Burgtheater	Holland	Lessing „Nathan", Schnitzler „Liebelei"
1954/55			
September	Staatsoper	London	Mozart „Don Giovanni", „Cosi"
Februar	Burgtheater	Hamburg	Bahr „Die Kinder"

März	Burgtheater	Agram, Belgrad, Laibach	Goethe „Iphigenie auf Tauris" Schnitzler „Liebelei"
Mai	Burgtheater	Iserlohn	Calderon „Dame Kobold"
Juli	Burgtheater	Recklinghausen	Schiller „Kabale und Liebe"
Juli	Burgtheater	Paris	Grillparzer „Medea", Schnitzler „Liebelei"
1955/56			
März	Burgtheater	Warschau, Krakau	Bahr „Konzert", Schiller „Kabale und Liebe"
Mai	Staatsoper	Wiesbaden	Mozart „Figaro", Strauss „Ariadne auf Naxos"
Juni	Josefstadt	Paris	Hofmannsthal „Der Schwierige"
Juli/Aug.	Josefstadt	Rio, Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires	Eckhardt „Rendezvous in Wien", Douglas „Die liebe Familie", Wilde „Ein idealer Gatte"
1956/57			
September	Burgtheater	Meran	Goethe „Torquato Tasso"
Juli	Volkstheater	Hamburg Hannover u. a.	Tschechow „Drei Schwestern"
1957/58			
Oktober	Burgtheater	Berlin	Schiller „Maria Stuart"
Oktober	Josefstadt	Berlin	Greene „Das Geheimnis"
November	Burgtheater	Düsseldorf	Hofmannsthal „Der Unbestechliche"
April	Volkstheater	Münster	Köstler „Sonnenfinsternis"
Mai	Staatsoper	Brüssel	Mozart „Figaro", Strauss „Salome"
Mai	Burgtheater	Brüssel	Schiller „Don Karlos"
Mai	Burgtheater	Schwetzingen	Wilder „Alkestiade"
Juni	Burgtheater	Rom	Goethe „Iphigenie auf Tauris"
Juli	Volkstheater	Recklinghausen Hannover u. a.	Sartre „Schmutzige Hände"
1958/59			
November	Burgtheater	Zürich	Hofmannsthal „Der Unbestechliche"
April	Burgtheater	Helsinki	Hofmannsthal „Der Unbestechliche"
April	Raimundtheater	Stockholm Kopenhagen, Odense	Lehár „Das Land des Lächelns"
Mai	Burgtheater	Düsseldorf	Hofmannsthal „Der Unbestechliche"
1959/60			
September	Burgtheater	Meran	Bahr „Das Phantom"
Oktober	Josefstadt	Berlin	Klinger „Das kleine Weltkabarett"
Mai	Staatsoper	Wiesbaden	Mozart „Figaro", „Cosi"
Juli	Volkstheater	Münster	Sartre „Die Eingeschlossenen"
1960/61			
September	Burgtheater	Meran	Hofmannsthal „Der Unbestechliche"
April	Josefstadt	Antwerpen	O'Neill „Oh Wildnis"

THEATERWISSENSCHAFTLICHE WERKE ÖSTERREICHISCHER AUTOREN IN ÖSTERREICHISCHEN VERLAGEN 1945–1961

Bearbeitet von Franz Hadamowsky

Abel, Pauline, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett. Bühnenbildentwürfe des 18. Jahrhunderts. Katalog. Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste (1956).

Adel, Kurt, Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik. Wien, Österr. Bundesverlag (1960).

—, Das Jesuitendrama in Österreich. Wien, Bergland-Verlag (1957).

Alth, Minna, Unser Burgtheater. Wien, Österr. Bundesverlag (1955).

Andorfer, Eduard, Girardi-Ausstellung. Musik- und Theaterschau 1950. Graz (1950).

Aslan, Didier, Nichts Menschliches ist mir fremd. Ein Lebensbericht über Raoul Aslan. Wien, Frick (1953).

Kleine Badner Theaterchronik. Baden, Stadtgemeinde (1960).

Bauer, Anton, 150 Jahre Theater an der Wien. Zürich—Wien, Amalthea-Verlag (1952).

—, Opern und Operetten in Wien. Graz—Köln, Böhlau (1955).

—, Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien, Manutiuspresse (1957).

Beetz, Wilhelm, Das Wiener Opernhaus. 1869—1945. Wien, Panorama (1949).

Burgtheater. Festschrift zur Wiedereröffnung 1955. Hrsg. von der Bundestheaterverwaltung. Wien, Bundestheaterverwaltung (1955).

175 Jahre Burgtheater. 1776—1951, fortgeführt bis Sommer 1954. Zusammengestellt und bearbeitet von der Direktion des Burgtheaters. Wien, Tomanek, Wiener Bücherwurm Verlag (1955).

Buschbeck, Erhard, Raoul Aslan und das Burgtheater. Wien, Erwin Müller (1946).

Christl, Otto, Fünf Jahrzehnte Linzer Circusgeschichte, 1900—1950. Linz, Stadtarchiv (1959).

Czech, Stan, Franz Lehár. Sein Weg und sein Werk. Wien, Perneder (1948).

Decsey, Ernst, Johann Strauß. Ein Wiener Buch. Wien, Neff (1948).

Denkmäler des Theaters. Neue Folge, Band 1. Giuseppe Galli Bibiena. Wien Krieg (1954).

Dietrich, Margret, Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit. Wien, Sexl (1952).

—, und Heinz Kindermann, Dreihundert Jahre österreichisches Bühnenbild. Wien, Selbstverlag des Institutes für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1959).

—, Europäische Dramaturgie des 19. Jahrhunderts. Graz—Köln, Böhlau (1961).

Dörrer, Anton, Erl. Arbeit und Brauch. Innsbruck, Wagner (1954).

—, Der Judas von Erl. Erinnerungen des Tiroler Passionsspielleiters Anton Dörrer. Innsbruck, Rauch (1948).

—, Tiroler Umgangsspiele. Innsbruck, Wagner (1957).

Doublier, Gertrud; Walter Zeleny, Hedwig Bleibtreu. Wesen und Welt einer großen Burgschauspielerin. Wien, Donau-Verlag (1948).

Eisenmenger-Micko, Luise, Marionetten. Wien, Internationaler Kulturring (1954).

Ellenberger, Hugo, Das Burgtheater. Die Fassaden und Stiegenhäuser als Spiegel der europäischen Theatergeschichte. Wien, Bergland-Verlag (1957).
50 Jahre Exl-Bühne. 1902—1952. Innsbruck, Exl-Bühne (1952).
Farga, Franz, Die Wiener Oper von ihren Anfängen bis 1938. Wien, Göth (1947).
—, Die goldene Kehle. Meistergesang aus drei Jahrhunderten. Wien, Göth (1948).
—, Lanner und Strauß. Wien, Humboldt Verlag (1948).
Festschrift, 60 Jahre Volkstheater (1889—1949). Wien (1949).
Festschrift der Bühnenangehörigen Österreichs . . . Wien, Sektion Bühnenangehörige im Österr. Gewerkschaftsbund (1953).
Festschrift der Apollo-Kino- und Theatergesellschaft m. b. H. Wien, Apollo-Kino- und Theatergesellschaft (1954).
Festschrift für Eduard Castle. Wien, Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs (1955).
Festschrift. 50 Jahre Kolosseum. Ein Stück Linzer Stadtgeschichte Linz, Österr. Pressebüro (1955).
Festschrift zum 110jährigen Bestand des Tiroler Landestheaters. Innsbruck, Tiroler Landestheater (1955).
Festschrift der Sektion Technisches Bühnenpersonal, Gewerkschaft Kunst und Freie Berufe (1906—1956).
Flatter, Richard, Das Schauspielerische in der Diktion Shakespeares. Wien, Krieg (1954).
Fleischmann, Benno, Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters. Wien, Neff (1948).
Fontana, Oskar Maurus, Wiener Schauspieler von Mitterwurzer bis Maria Eis. Wien, Amandus (1948).
—, Else Wohlgemuth. Ein Leben für das Burgtheater. Wien, Zsolnay (1950).
Fuchs, Josef Friedrich, Die große Oper. Wien, Amandusverl. (1955).
Fuerst, Norbert, Grillparzer auf der Bühne. Wien. Manutiuspresse (1958).
Glossy, Blanka und Gisela Berger, Josefine Gallmeyer. Wien, Waldheim-Eberle (1954).
Gollob, Hedwig, Musik und Bühneninszenierung. Wien. Gerold (1956).
—, Das moderne Zentralbühnenhaus und die antiken Spielarenen. Wien, Gerold (1955).
Graf, Max, Die Wiener Oper. Wien, Humboldt Verlag (1955).
—, Jede Stunde war erfüllt. Wien, Forum Verlag (1957).
Graf-Khittel, Gita, Österreich, Musik und Theater. Innsbruck, Pinguin-Verlag (1958).
50 Jahre Grazer Opernhaus. 1899—1949. Graz, Direktion der Städtischen Bühnen (1949).
Stadtmuseum Graz, Joanneum: Sonderausstellung „Österreichisches Theater in Vergangenheit und Gegenwart" im Schloß Eggenberg (Katalog). Graz, Styria (1955).
Gregor, Joseph, Geschichte des österreichischen Theaters. Von seinen Ursprüngen bis zum Ende der Ersten Republik. Wien, Donau-Verlag (1948).
—, Gerhart Hauptmann. Das Werk und unsere Zeit. Wien, Diana-Verlag (1951).
—, Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben, den Werken des Geistes und der Politik. (2. Ausgabe) Wien, Gallus Verlag (1952).
—, Clemens Holzmeister. Das architektonische Werk. I. Werke für das Theater. Ausgewählt und besprochen. Wien, Österr. Staatsdruckerei (1953).
—, Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts. Große Regisseure der modernen Bühnen. Wien, Austria-Edition (1958).
Gugitz, Gustav, Die Ehetragödie Ferdinand Raimunds. Wien, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft (1956).

Hadamowsky, Franz, Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte. Wien, Bellaria-Verlag (1948).
— und Heinz Kindermann, Europäische Theaterausstellung. Von der Antike bis zur Gegenwart (Katalog). Wien, Frick (1955).
—, Barocktheater am Wiener Kaiserhof (1625—1740). Wien, Sexl (1955).
—, Stefan Hlawa und sein szenisches Werk. Wien, Österr. Nationalbibliothek (1956).
— und Leopold Nowak, Mozart, Werk und Zeit. Ausstellung (Katalog). Wien, Österr. Nationalbibliothek (1956).
—, Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Wien, Wancura (1956).
—, Wiener Theater zur Zeit Franz Josephs I. Ausstellung zum Gedenken an Joseph Kainz (1858—1910) (Katalog). Wien, Österr. Nationalbibliothek (1958).
—, Ausstellung Hugo von Hofmannsthal (Katalog). Salzburg, Amt der Salzburger Landesregierung (1959).
—, Schiller auf der Wiener Bühne (1783—1959). Wien, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft (1959).
—, Ausstellung Gustav Mahler und seine Zeit (Katalog). Wien (1960).
—, 1842—1960. Die Salzburger Festspiele. Austellung. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum (1960).
—, Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater. Wien, Georg Prachner (1961).
Handl, Joseph, Schauspieler des Burgtheaters. Wien, Humboldt-Verlag (1955).
Hennings, Fred, Zweimal Burgtheater. Wien, Kremayr & Scheriau (1955).
Herterich, Franz, Das Burgtheater und seine Sendung. Wien, Neff (1948).
Holm, Gustav (d. i. Robert Weil), im Dreivierteltakt durch die Welt. Ein Lebensbild des Komponisten Robert Stolz. Linz, Ibis-Verlag (1948).
Holzer, Rudolf, Die Wiener Vorstadtbühnen. Alexander Girardi und das Theater an der Wien. Wien, Österr. Staatsdruckerei (1951).
Huldigung für Josef Kainz. Wien, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft (1958).
Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Jg. II. Hrsg. von Eduard Castle. Wien, Gerlach und Wiedling (1946). Jg. III. Hrsg. von Eduard Castle. Wien, Verlag für Jugend und Volk (1949), Jg. IV. Hrsg. von Eduard Castle. Wien, Selbstverlag (1950). Jg. V. Hrsg. von Otto Rommel. Wien, A. Sexl (1952). Jg. VI bis VIII. Hrsg. von Franz Hadamowsky. Wien, A. Sexl (1954, 1955, 1957). Jg. IX bis XII. Hrsg. von Franz Hadamowsky. Wien, Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs (1958, 1958, 1959, 1960).
Jasper, Werner, Johann Strauß. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Wien, Perneder (1948).
Kindermann, Heinz, Theatergeschichte der Goethezeit. Wien, H. Bauer (1948).
—, Meister der Komödie. Von Aristophanes bis G. B. Shaw. Wien, Donau-Verlag (1952).
—, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Graz—Köln, Böhlau (1954).
—, Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Wien, Rohrer in Komm. (1956).
—, Theatergeschichte Europas. Bd. 1—3. Salzburg, Otto Müller Verlag (1957, 1959, 1960).
Klima, Leopold, Das Lageramphitheater von Carnuntum. Wien, Rohrer in Komm. (1953).
Kober, Erich, Josef Kainz. Mensch unter Masken. Wien, Neff (1948).
Komödie, Zeitschrift für künstlerisches Theater. Wien, Müller (1946—1949).
Komorzynski, Egon, Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben. Wien, Neff (1948).
—, Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Wien, Doblinger (1951).
—, Mozart (2., vollständig umgearbeitete Auflage). Wien, Kremayr & Scheriau (1955).

Kosch, Wilhelm, Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Klagenfurt, Kleinmayer (1951 ff.).
Kralik, Heinrich, Das Opernhaus am Ring. Wien, Rosenbaum (1955).
Kretzenbacher, Leopold, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien, Österr. Bundesverlag (1951).
—, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südost-Alpenländern. Salzburg, O. Müller (1952).
Kürenberg, Joachim von, Katharina Schratt. Wien, Walter (1953).
Lange, Friedrich Chlodwig, Das musikalische Theater. Ein Führer durch das Repertoire der Oper und Operette der Welt bis in die neueste Zeit. Linz, Österr. Verlag für Belletristik und Wissenschaft (1947).
Leitenberger, Friedrich Alfons. Der göttliche Leo. Ein Volksbuch über Leo Slezak. Wien, Klebert (1948).
Leitich, Ann Tizia, Lippen schweigen, flüstern Geigen. Ewiger Zauber der Wiener Operette. Wien, Forum-Verlag. (1960).
Lessing, Erich, Szene. Ein Bildwerk über die Wiener Staatsoper und das Burgtheater. Wien, Österr. Staatsdruckerei (1955).
Liess, Andreas, La Gioconda (1923—1948). Ein Gedenkbuch. Wien, Bergland-Verlag (1950).
—, Johann Michael Vogl. Graz—Köln, Böhlau (1954).
150 Jahre Landestheater Linz. Linz. Oberösterr. Landesverlag (1953).
Mailler, Hermann, Frau Schratt. Ein Lebensbild. Wien, Steffel-Verlag (1947).
Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft. Hrsg. vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Jg. 1 ff. 1955 ff. Graz—Köln, Böhlau (1955 ff.).
Masken und Schauspiel bei fremden Völkern. Führer durch die Sonderausstellung. Wien, Museum für Völkerkunde (1955).
Niederle, Bertha, Verklungene Namen. Tragische Geschicke im Wiener Bühnenleben. Wien, H. Bauer (1947).
—, Charlotte Wolter. Leben, Werden und Briefe der großen Tragödin. Berlin—Wien, Zsolnay (1948).
Oesterreicher, Rudolf, Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten. Wien, Amalthea (1954).
Orel, Alfred, Goethe als Operndirektor. Bregenz, Ruß (1949).
Perger, Arnulf, Grundlagen der Dramaturgie. Graz—Köln, Böhlau (1952).
Peteani, Maria von, Franz Lehár. Seine Musik. Sein Leben. Wien, Glocken-Verlag (1950).
Pfister, Kurt, Richard Strauss, Weg, Gestalt, Denkmal. Wien, Bergland-Verlag (1949)).
Pirchan, Emil, Henriette Sontag. Die Sängerin des Biedermeier. Wien, Frick (1946).
—, Bühnenmalerei. Das Malen von Theaterdekorationen. Wien, Frick (1946).
—, Marie Geistinger, die Königin der Operette. Wien, Frick (1947).
—, Zweitausend Jahre Bühnenbild. Wien, Bellaria-Verlag (1949),
—, Harald Kreutzberg. Sein Leben und seine Tänze. (2. Aufl.) Wien, Frick (1950)
—, Alexander Witeschnik und Otto Fritz, 300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und Werden. Wien, Fortuna-Verlag (1953).
—, Das Kreutzbergbuch (Neuaufl.). Wien, Frick (1956).
Probst, Franz, Beiträge zur Geschichte des deutschsprachigen Theaterwesens in Eisenstadt. Das Wirken der Wandertruppen von 1716—1837. Eisenstadt (1952).
Prosl, Robert Maria, Edmund Eysler. Aus Wiens zweiter klassischer Operettenzeit. Wien, Kühne (1947).
Raimund-Almanach. Hrsg. von der Raimund-Gesellschaft (2, 3), Wien, Innsbruck, Rohrer (1956, 1960).

Rieder, Heinz, Wiener Vormärz. Das Theater, das literarische Leben, die Zensur. Wien, Bergland-Verlag (1959).
Rommel, Otto, Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Hanswurst, Kasperl, Thaddädl und Staberl. Raimund und Nestroy. Wien, Bindenschild-Verlag (1946).
—, Ferdinand Raimund und die Vollendung des Alt-Wiener Zauberstückes. Wien, Bindenschild-Verlag (1947).
—, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, Schroll (1952).
Rudan, Helmar und Othmar, Das Stadttheater in Klagenfurt. Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten (1960).
Das neue Salzburger Festspielhaus. Salzburg, Residenzverlag (1960).
Scanzoni, Signe, Wiener Oper — Wege und Irrwege. Wien, Frick (1957).
Schenk, Erich, Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie. Wien, Amalthea (1955).
Schmidt, Leopold, Ausstellung Volksschauspiel in Österreich (Katalog). Wien (1946).
—, Die Burgenländischen Sebastianspiele im Rahmen der barocken Sebastiansverehrung und der Volksschauspiele vom heiligen Sebastian. Eisenstadt, Burgenländisches Landesarchiv (1951).
—, Masken in Mitteleuropa. Wien, Verein für Volkskunde (1955).
—, Volksschauspiel der Bergleute. Wien, Montan-Verlag (1957).
Schneditz, Wolfgang, Das Buch von den Salzburger Festspielen. Linz, Schönleitner (1948).
Das Schönbrunner Schloßtheater. Zusammengestellt von Oscar Deleglise. Wien, Bauer (1947).
Senn, Walter, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Innsbruck, Österr. Verlagsanstalt (1954).
Sieczynski, Rudolf, Alt-Wiener Volkskomiker. Wien, Wiener Verlag (1947).
Stein, Fritz, 50 Jahre „Die lustige Witwe". Wien, Doblinger (1955).
Tenschert, Roland, Richard Strauss und Wien. Eine Wahlverwandtschaft. Wien, Hollinek (1949).
—, Salzburg und seine Festspiele. Wien, Österr. Bundesverlag (1947).
125 Jahre Stadttheater Wels. 1829—1954. Wels, Kulturamt (1954).
Wickenburg, Erich, Burgtheater und Oper. Wien, Wolfrum (1960).
80 Jahre Wiener Oper. 1869—1949. Wien, Renaissance-Verlag (1949).
100 Jahre Wiener Schauspielschule 1853—1953. Wien, Verein der „Freunde der Musikakademie" (1954).
Wiener Staatsoper. Festschrift zur Eröffnung des wiederaufgebauten Opernhauses. Wien, Bundestheaterverwaltung (1955).
Wiesenthal, Grete, Die ersten Schritte. Wien, Agathon (1947).
Wildgans, Lilly, Anton Wildgans und das Burgtheater. Ein biographischer Beitrag aus Dokumenten, Aufzeichnungen und Erinnerungen gestaltet. Wien, Kremayr & Scheriau (1955).
Wimmer, Heinrich, Das Linzer Landestheater. 1803—1858. Linz, Oberösterr. Landesverlag (1958).
Witeschnik, Alexander, Die Dynastie Strauß. Wien, Bergland-Verlag (1958).
—, Wiener Opernkunst. Von den Anfängen bis zu Karajan. Wien, Kremayr & Scheriau (1959).
Wolfram, Aurel, Geist und Gesinnung des Burgtheaters. Wien, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (1950).
Wurm, Ernst, Käthe Gold. Eine Monographie. Graz, Leykam (1951).

BESPRECHUNGEN

Heinz Lucas, Ceylon=Masken. Der Tanz der Krankheits=Dämonen. (Reihe der „Großen Maskenkunde".) Erich Röth=Verlag, Kassel 1959. 234 S., 4 Farb=, 73 Bildtafeln, 1 Karte.

Über das Maskenwesen Ceylons liegen an sich nur wenige Arbeiten vor. Heinz Lucas versucht nun in dankenswert genauer Weise nicht nur eine Zusammenziehung der vorhandenen Quellen, sondern auch eine Klassifizierung des ihm erreichbaren Bildmaterials an Ceylon=Masken nach ihrem Vorkommen in den verschiedenen Spielen und Ritualen.

Davon ist das Kôlam=Nätîma oder Kôlam=Natavanâ heute eine Art Singspiel, wahrscheinlich entstanden aus einer Pantomime, bei der auch heute noch den Großteil des Textes ein Tänzer als Erzähler singt. Es ist zumindest heute ein profanes Spiel, also ein richtiges Theater, das einmal im Jahr eine Woche lang aufgeführt wird, und für das man auch Eintritt zahlen muß. Aufgeführt werden verschiedene Legenden. Immer noch aber lassen sowohl einzelne Szenen als auch einzelne Masken ihre Herkunft aus kultischen Ritualen erkennen.

Weiter behandelt der Autor kurz das Ernte=Spiel Sokari, das der tamilischen Kultur entstammt, bäuerlichen Charakter hat und den Spielverlauf in derbem Humor mimisch zum Ausdruck bringt. Nur ein Teil der Schauspieler trägt hier Masken. Die Spielzeit des Sokari liegt zu Beginn des singhalesischen Neujahrs und umfaßt sieben Nächte. Auch dieses Spiel dürfte einst rituellen Charakter getragen haben und scheint mit dem Kult der Pattini=Dêvi (ursprünglich Vegetationsgottheit) und dem Kataragama Dêviyô in Verbindung gestanden zu sein.

Sehr ausführlich werden danach die Dämonen=Zeremonien Yakun=Nätîma oder Yakun=Natanava behandelt. Sie sind die eigentlichen „Dämonentänze" und beinhalten ein allgemeines Ritual zur Vertreibung krankheitsbringender Dämonen. Bei den heute aufgeführten Stücken dürfte es sich nur mehr um Bruchteile eines einstmals größeren Rituals handeln. Heinz Lucas glaubt in ihnen altes hochasiatisches Kulturgut zu erkennen, und tatsächlich finden sich bemerkenswerte Parallelen in den Legenden über die Herkunft der meisten Dämonen. Auch die komischen Zwischeneinlagen in den Ritualszenen finden sich in den lamaistischen Tschamtänzen wieder.

Das Sanni=Yakuma oder Sanni=Yakâ=Nätîma sind die speziellen Krankenheilungsrituale. Alle Leiden der Menschen werden von Dämonen gesendet, doch müssen diese — nach Auftrag der Götter — die Menschen auch wieder heilen, wenn ihnen Opfer bereitet werden. Diese Tänze beginnen mit langsameren Schritten und Rundtänzen, steigern sich zu akrobatischen Kunststücken und enden in einer heftigen Raserei. Danach werden die Opfer an die Dämonen vor dem Kranken ausgebreitet.

Die Gara=Yakuma oder Tovilé ist die teuerste Zeremonie zur Vertreibung von Krankheiten, da viele Personen mitwirken müssen. Sie wird daher selten ausgeführt und gilt nicht allein zur Krankenheilung, sondern soll auch noch verschiedene andere Übel verhindern, bzw. bösen Omen entgegenwirken.

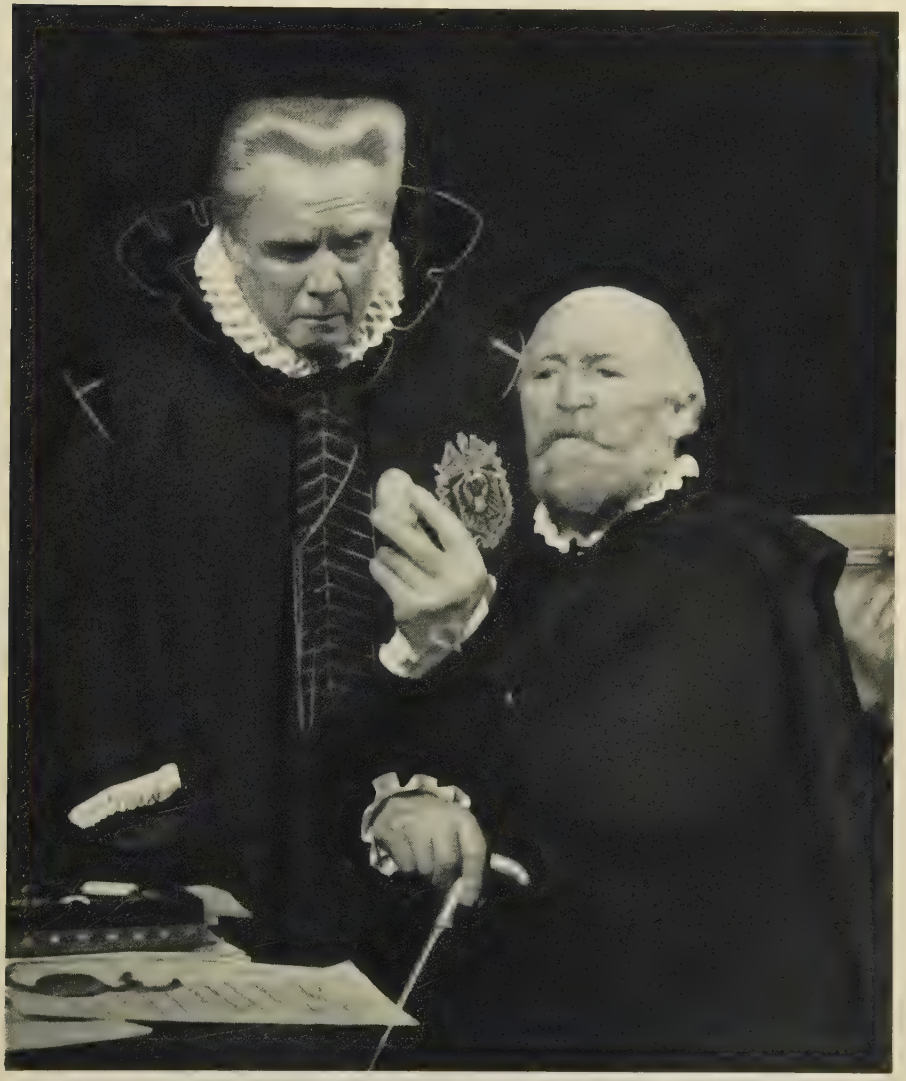
Hierher gehört auch noch das Wettspiel Pol=Gahanavâ, das stattfindet, um der Ausbreitung von Seuchen vorzubeugen und zu Ehren von Pattini=Dêvi. Bei der Prozession am Ende des Wettkampfes werden noch von einigen Teilnehmern Masken getragen (Löwe, Dämon, Veddah). Es gibt dabei Tänze und Pantomimen, doch sind keine Zusammenhänge mehr zu erkennen.

Die Charakterisierung der Masken ist konsequent durchgeführt und gibt Etymologie, Bedeutung und charakteristisches Aussehen. Einzig die Auswahl der Bilder scheint mir nicht durchwegs gelungen. Bearbeitet wurden überwiegend die Masken der Portheim=Stiftung, Heidelberg, und aus den verschiedenen Museen ist nur ein verhältnismäßig geringer Prozentsatz zu Vergleichszwecken herangezogen worden — diese aber fast durchwegs aus älteren Publikationen und in minderer Bildqualität. Dies ist bedauerlich. Auch wäre es vielleicht der Mühe wert gewesen, in den europäischen Musealsammlungen nach Maskentypen zu suchen, die in der Portheim=Stiftung nicht vertreten sind, um auch sie belegen zu können.

Nichtsdestoweniger ist die Arbeit ungemein wertvoll und interessant und wird all jenen, die sich mit asiatischem Maskenwesen beschäftigen, oder Ceylon=Masken klassifizieren wollen, ein wertvolles Handbuch werden.

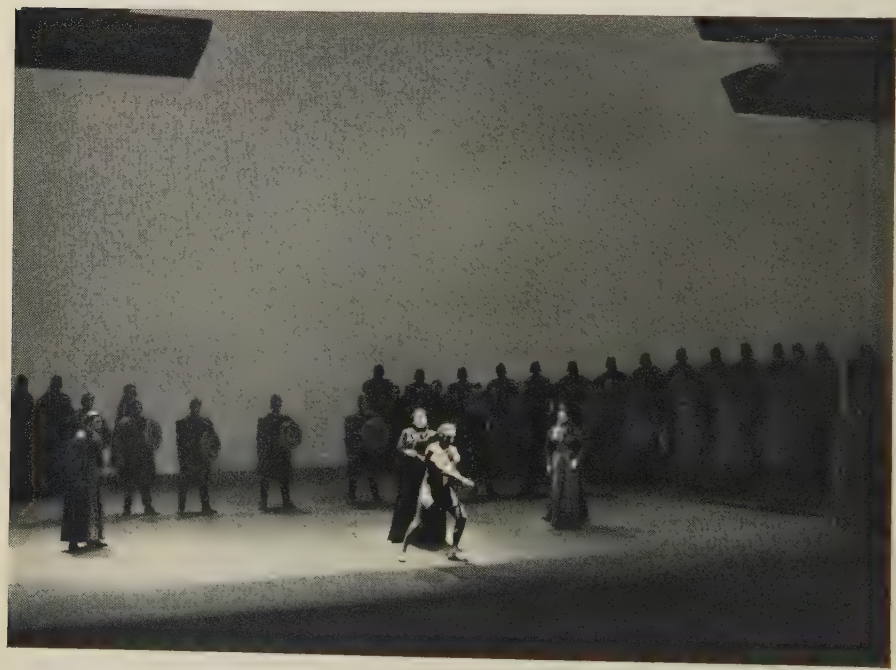
Etta Becker=Donner (Wien

DARSTELLER UND INSZENIERUNGEN DES ÖSTERREICHISCHEN GEGENWARTS-THEATERS



1. Burgtheater (Dezember 1957). „Ein Bruderzwist in Habsburg" von Grillparzer mit Hans Thimig und Werner Krauss

2. Staatsoper (Dezember 1957). Wolfgang Windgassen als Siegfried; Bühnenbild: Emil Preetorius



3. Staatsoper (Juni 1960). Szenen aus der „Götterdämmerung" (Regie: Karajan) mit Uhde, Frick, Windgassen und Brouwenstijn

4. Staatsoper. Das Solotanzpaar Traute Brexner und Willy Dirtl

5. Staatsoper (September 1957). „Madame Butterfly" mit Sena Jurinac und Hilde Rössel-Majdan; Bühnenbild: Tsugouhara Foujita

6. Staatsoper (Oktober 1959). „Angelina" von Rossini, mit Waldemar Kmentt, Christa Ludwig und Karl Dönch

7. Staatsoper (November 1955). Erich Kunz als Leporello in „Don Giovanni"

8. Staatsoper (Dezember 1957). „Medusa", Ballett von Gottfried von Einem; Christl Zimmerl in der Titelrolle

9. Staatsoper (November 1957). Ballett „Der Mohr von Venedig" von Blacher, mit Traute Brexner, Richard Adama, Christl Zimmerl, Willy Dirtl und Lucie Bräuer

10. Volksoper (November 1959). Ballett aus „Die lustige Witwe" mit Per Grundén; Bühnenbild: Walter Hoesslin

11. Burgtheater (Mai 1956). Attila Hörbiger und Fred Liewehr in Shakespeares „Maß für Maß"

12. Burgtheater im Ronacher (Dezember 1945). Raoul Aslan als Nathan

13. Burgtheater (Oktober 1956). Käthe Dorsch als Königin Elisabeth in „Maria Stuart"

14. Burgtheater (Juni 1956). Inge Konradi und Josef Meinrad in Nestroys „Einen Jux will er sich machen"

15. Burgtheater (Juni 1958). Andreas Wolf, Aglaja Schmid und Peter Broglé in Grillparzers „Weh dem, der lügt"; Bühnenbild: Teo Otto

16. Burgtheater (März 1961). Raimunds „Die unheilbringende Krone" mit Josef Meinrad

17. Burgtheater (März 1961). Raimunds „Die unheilbringende Krone" mit Judith Holzmeister und Josef Meinrad. Bühnenbilder von Oskar Kokoschka

18. Akademietheater (November 1955). Robert Lindner, Susi Nicoletti und Walter Reyer in „Amphitryon 38" von Giraudoux

19. Akademietheater (November 1958). Heinz Moog, Attila Hörbiger und Paula Wessely in „Fast ein Poet" von O'Neill

20. Akademietheater (November 1954). Inge Konradi als Jeanne in Anouilhs „Die Lerche"

21. Akademietheater (Dezember 1957). „Olympia" von Molnár mit Attila Hörbiger, Judith Holzmeister, Alma Seidler und Adrienne Gessner

22. Akademietheater (Oktober 1957). „Die Probe" von Anouilh mit Susanne Almassy, Viktor de Kowa, Angelika Hauff und Johanna Matz

23. Akademietheater (März 1960). Johanna Matz und Attila Hörbiger in Saroyans „Lily Dafon"

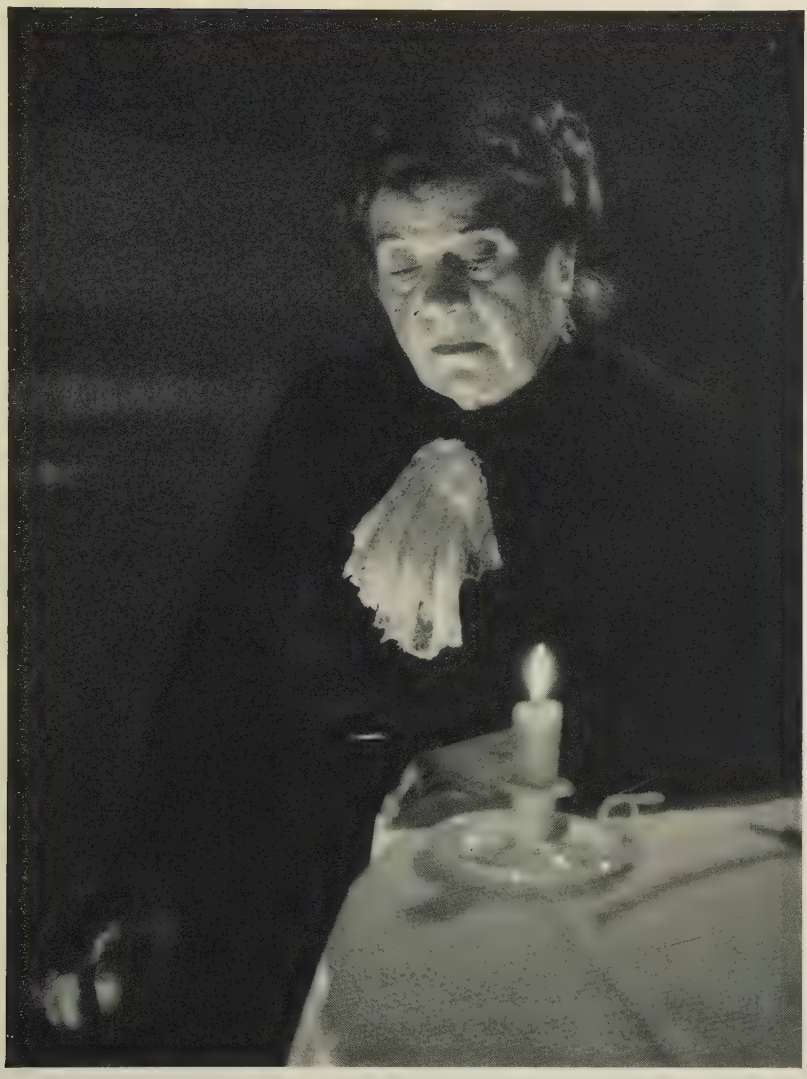
24. Theater in der Josefstadt (September 1957). Chariklia Baxevanos und Leopold Rudolf in „Das Geheimnis" von Greene

25. Theater in der Josefstadt (Mai 1956). Anton Edthofer und Helene Thimig in „Der Kinderpavillon" von Sarment

26. Theater in der Josefstadt (September 1956). Oskar Werner und Helmuth Janatsch in „Hamlet"

27. Theater in der Josefstadt (Jänner 1957). Hilde Krahl und Karl Schönböck in „Ein Monat auf dem Lande" von Turgenjew

28. Theater in der Josefstadt (Mai 1957). Szene aus dem „Tagebuch der Anne Frank"



29. Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus (Jänner 1961).
Annie Rosar in „Langusten" von Denger

30. Kammerspiele (August 1955). Peter Weck, Erich Nikowitz und Bruno Dallansky in „Rendezvous in Wien" von Eckhardt

31. Kammerspiele (März 1956). Heinz Conrads, Tony Niessner, Ditta Zaar und Helly Servi in „Bei Kerzenlicht" von Katscher und Farkas

32. Volkstheater (November 1960). Elfriede Irrall und Egon Jordan in „Die Büchse der Pandora" von Wedekind

33. Volkstheater (September 1957). Fritz Muliar, Harry Fuss und Walter Kohut in „Lumpazivagabundus" von Nestroy

34. Volkstheater (Februar 1957). Walter Kohut, Traute Wassler, Edd Stavjanik und Kurt Sowinetz in „Der Bärenhäuter" von Willems

35. Volkstheater (September 1956). Szene aus dem „Besuch der alten Dame" von Dürrenmatt, mit Dorothea Neff und Otto Woegerer

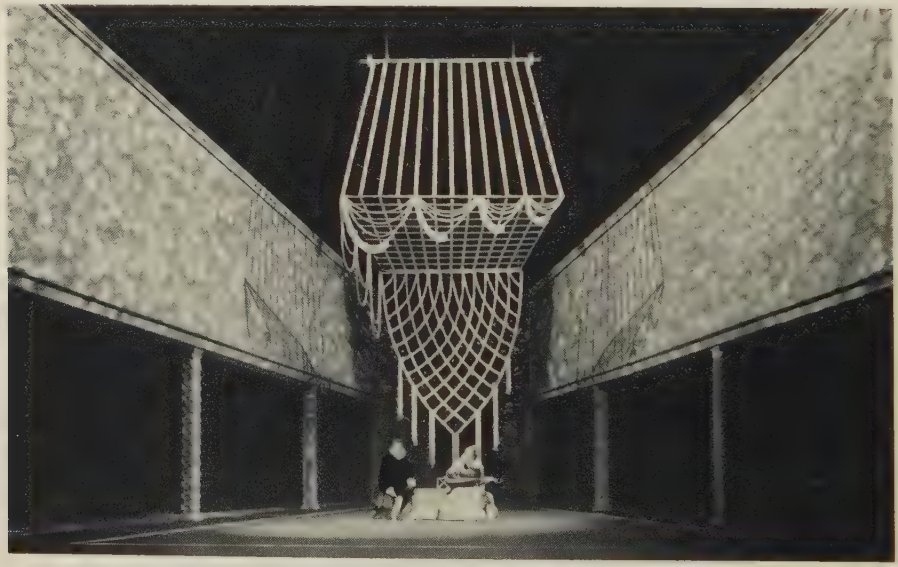
36. Opernhaus Graz (Herbst 1956). Szene aus „Lohengrin"; Bühnenbild: Wolfram Skalicki

37. Staatsoper Wien (Oktober 1956). Szene aus „Tannhäuser"; Bühnenbild: Gerd Richter

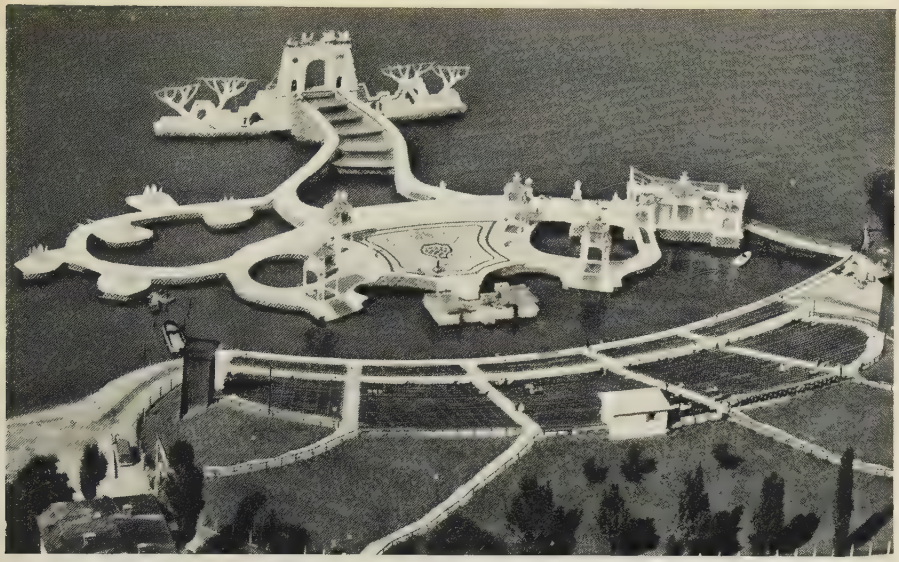
38. Salzburger Festspiele 1951. „Jedermann" mit Helene Thimig

39. Salzburger Festspiele (1951). „Jedermann" mit Attila Hörbiger, Ernst Deutsch (Tod) und Judith Holzmeister (Buhlschaft)

40. Linzer Landestheater (Februar 1960). Szene aus „Romeo und Julia" von Sutermeister; Bühnenbild: Hans H. Palitzsch



41. Linzer Landestheater (Dezember 1958). Szene aus „Don Carlos" von Schiller; Bühnenbild: Fred Schroer



42. Seebühne der Bregenzer Festspiele (1960). Bühnenbild von Walter Hoesslin zu „Wiener Blut" von Johann Strauß

43. Dekoration der Friesacher Burghofspiele (1958) zu „Hannibal" von Grabbe; Entwurf: Hanns Sandler

44. Theater der Courage (September 1955). Walter Schèuer, Franziska Kalmar und Herbert Wochinz in „Gefährliche Wahrheiten" von Priestley

45. Theater am Parkring (Jänner 1957). Peter Weihs, Evi Servaes und Peter Brand in „Die letzte Station" von Remarque

46. Tribüne (Jänner 1956). Peter Schratt und Lia Ander in „Eurydike" von Anouilh

47. Volkstheater in den Vororten (Jänner 1949). Maria Urban in „Glasmenagerie" von Tennessee Williams

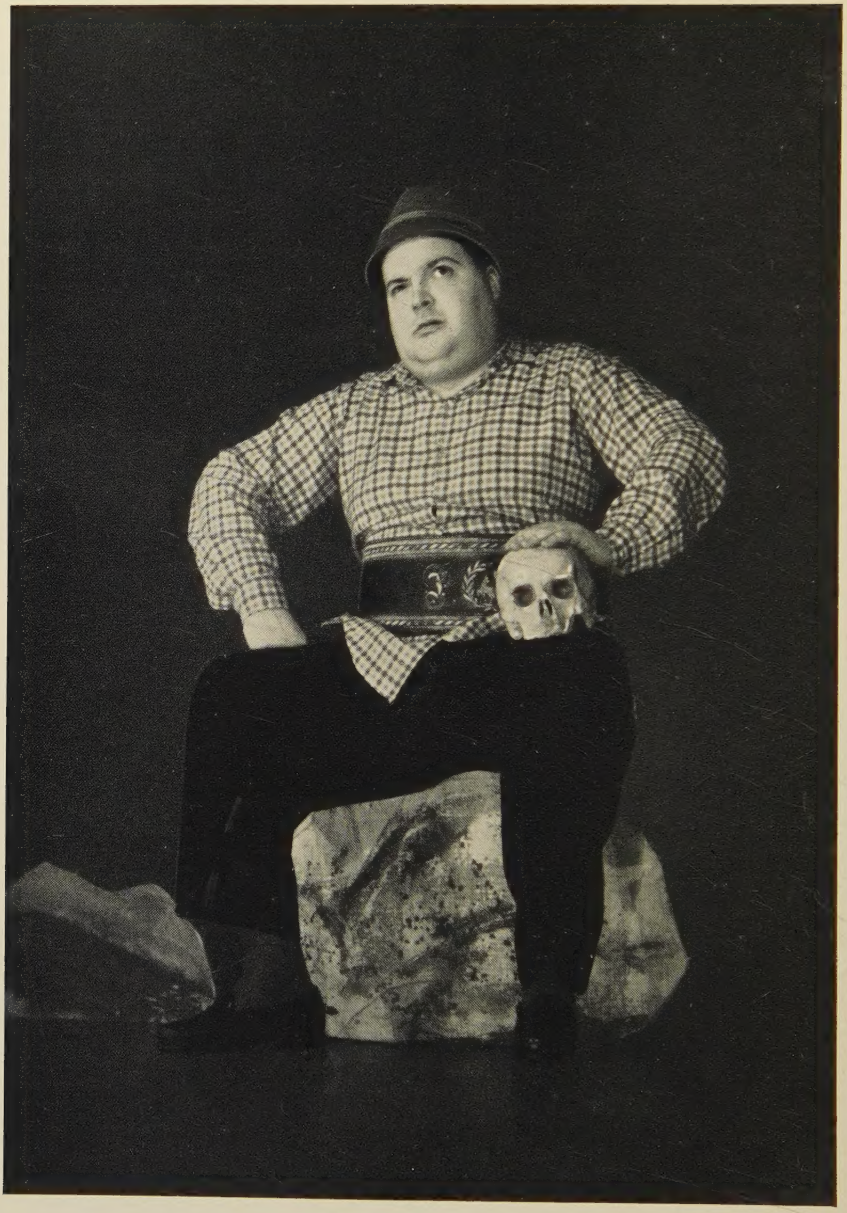
48. Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus (Dezember 1957). Maria Emo und Klaus Löwitsch in „Laß wehen die Zeit" von Bayr

49. Tribüne (Juni 1956). Karl Fochler und Peter Weihs in „Arbeiterpriester" von Schwarz

50. Studio der Hochschulen (April 1948). Lona Dubois und Julius Mitterer in „Urfaust" von Goethe

51. Theater am Fleischmarkt (März 1958). Friederike Dorff und Luise Prasser in „Dienstboten" von Genet

52. Kaleidoskop (Dezember 1955). Karl Schellenberg, Alexander Wagner und Peter Brand in „Das Gewürzkrämerkleeblatt" von Nestroy



53. Intimes Theater (1956). Helmut Qualtinger in „Blattl vor dem Mund"

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Die neuen Aufgaben des Volkstheaters. Von Karl Maria Grimme (Wien) 139
Der Siegeszug der Wiener Operette. Von Franz Hadamowsky (Wien) 148
Wiedergewinnung der Wiener Operette in der Volksoper und im Raimundtheater. Von Franz Mailer (Wien) 151
Courage im Keller. Zeittheater der Wiener Kleinbühnen 1945—1960. Von Rudolf Weys (Wien) 155
Wachstum und Funktionswandel der österreichischen Festspiele. Von Alexander Witeschnik (Wien) 164
Zur künstlerischen Situation der österreichischen Landestheater. Von Edwin Rollett (Wien) 174
Wandlung des „Theaters der Jugend". Von Heinrich Neumayer (Wien) 184
Die Auslandsgastspiele der Wiener Bühnen. Von Friedrich Langer (Wien) 187
Theaterwissenschaftliche Werke österreichischer Autoren in österreichischen Verlagen 1945—1960. Bearbeitet von Franz Hadamowsky (Wien) 190

Besprechungen

H. Lucas, Ceylon-Masken. Der Tanz der Krankheits-Dämonen (E. Becker-Donner) .. 195

Tafeln

Darsteller und Inszenierungen des österreichischen Gegenwarts-Theaters. Abbildung 1—53. Bildredaktion: Friedrich Langer (Wien) ..... nach 196

DIE MITARBEITER VON HEFT 2

Dr. Otto Basil, Redakteur des „Neuen Österreich", Wien
Dr. Etta Becker-Donner, Direktor des Völkerkundemuseums, Wien
Prof. O. M. Fontana, Wien IV., Gußhausstraße 6
Dipl.-Ing. Karl Maria Grimme, Wien XVI., Kollburggasse 1
Dr. Franz Hadamowsky, Direktor der Theatersammlung der Österreichischen National-bibliothek, Wien
Dr. Friedrich Langer, Presserat im Bundesministerium für Unterricht
Franz Mailer, Redakteur des „Neuen Österreich", Wien
Dr. Erwin Mittag, Redakteur der „Presse", Wien
Prof. Dr. Heinrich Neumayer, Vorstand des „Theaters der Jugend", Wien I., Hofburg
Prof. Dr. Edwin Rollett, Wien XIX., Langackergasse 7 a
Prof. Franz Stoß, Präsident des Verbandes österreichischer Theaterdirektoren und Direktor des Josefstädter Theaters, Wien
Dr. Rudolf Weys, Wien I., Gonzagagasse 11
Prof. Dr. Alexander Witeschnik, Redakteur der „Österreichischen Neuen Tageszeitung", Wien

HEINZ KINDERMANN

HERMANN BAHR

Ein Leben für das europäische Theater

Mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger
380 Seiten. 12 Tafeln. Oktav. 1954. Leinen S. 96.—, DM 16.80

Das Buch zeigt Hermann Bahr nicht nur als bedeutenden Bühnendichter, Schriftsteller und Theaterkritiker, sondern vor allem auch als den großen Dramaturgen der Jahrzehnte um 1900, der das Erbe von Lessing und Tieck, Immermann und Laube weiterführte, und dessen Anregungen und Richtlinien bis heute nachwirken.

ANDREAS LIESS

JOHANN MICHAEL VOGL

Hofoperist und Schubertsänger

224 Seiten. 8 Tafeln. Notenbeispiele im Text und als 16seitige Beilage. Oktav. 1954. Leinen S 78.—, DM 14.—

Johann Michael Vogl war als hervorragender Opernsänger seiner Zeit zugleich Führer der „deutschen Opernbewegung" am Wiener Kärntnertortheater und damit Repräsentant einer glanzvollen Epoche der deutschen Musikbühne. Andreas Liess, der bekannte Musikhistoriker, hat dieses für die Operngeschichte wichtige, aber bisher weniger bekannte Wirken Vogls erstmalig in einer Monographie gewürdigt und dabei dessen unvergängliche Verdienste als Freund und Förderer Schuberts dargestellt.

In Kürze erscheint:

MARGRET DIETRICH

EUROPÄISCHE DRAMATURGIE IM 19. JAHRHUNDERT

Das Werk reicht von der Dramaturgie der deutschen Romantik bis zu Hofmannsthal und kennzeichnet in wesentlichen Marksteinen den Wandel des Welt- und Menschenbildes, wie er aus den Dramaturgien des 19. Jahrhunderts sichtbar wird.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN